

Mario Del Treppo

Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi

[A stampa in *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, a cura di P. Macry - A. Massafra, Bologna 1994, pp. 483-515 – Distribuito in formato digitale da “Reti Medievali”]

A dispetto delle infinite riproduzioni – a colori, in bianco e nero, a seppia, fotografiche, dipinte, plastificate, onnipresenti nelle case, negli studi di professionisti, perfino negli spazi condominiali, oltre che sulle copertine di tutti, o quasi, i libri di storia napoletana – la veduta quattrocentesca di Napoli, nota come Tavola Strozzi, conserva intatto il suo fascino, ed una rapida visita al museo di Capodimonte basta a rinfrescarlo. Né è venuto meno l'interesse per lo studio scientifico di essa che, anzi, in questi ultimi anni è notevolmente cresciuto, per cui già si profila la minaccia di una storiografia della Tavola¹, che sinceramente non vorrei contribuire ad alimentare. Permangono, a giustificare questo interesse, alcuni interrogativi ancora sospesi: chi ne è l'autore, quale la data di composizione, chi il committente, quale il percorso compiuto dall'opera, che fu rinvenuta da Corrado Ricci nel 1904 nella casa del principe Carlo Strozzi a Firenze. Ciò non significa, peraltro, che quesiti più sottili e stimolanti, circa la tipologia della composizione o l'attendibilità topografica della rappresentazione vedutistica, non possano anch'essi aiutarci a rispondere a quelle prime imprescindibili domande.

Su di un punto soltanto si è raggiunta l'assoluta certezza, sulla datazione dell'episodio narrato. Il Croce, primo commentatore del dipinto, intuì che si trattava di un avvenimento storico, ma a causa della documentazione di cui si serviva, esclusivamente cronachistica e letteraria, lo individuò erroneamente nell'arrivo a Napoli di Lorenzo de' Medici, il 18 dicembre 1479². È curioso vedere come il Croce di allora, erudito e storico locale, ecceda in precisione filologica, compiaciuto di riscontrare puntualmente sulla tavola ogni accenno della fonte letteraria, fino a riconoscere nelle *silhouettes* dei due personaggi a cavallo che percorrono la banchina del molo, il figlio di re Ferrante, Federico, e il nipote Ferrantino. Con diverso, anzi opposto, procedimento euristico, Vittorio Spinazzola riconobbe il vero episodio cui la tavola allude: il ritorno trionfale della flotta aragonese dalla vittoriosa battaglia di Ischia, avvenuta il 7 luglio 1465³. Egli, preliminarmente, subordinò l'auspicata e sempre auspicabile integrazione della fonte figurativa con quella storico-letteraria ad una autonoma e indipendente analisi dei contenuti figurativi, e specificamente di quelli araldici, del dipinto, ottenendo un eccezionale risultato che, benché accolto da tutti, è stato coperto da un sospetto silenzio accademico, solo da poco meritatamente denunciato dal De Seta. Nella esemplare lezione dello Spinazzola si può dire senza esagerazione che il certo si converte nel vero. Con ulteriore, quanto non necessaria precisione, si può fissare l'episodio al 16 di quel mese, stante il resoconto, che possediamo, dell'ambasciatore sforzesco a Napoli, redatto in quello stesso giorno e spedito al duca di Milano⁴.

Alla luce della interpretazione dello Spinazzola, il significato politico della tavola non poteva essere che la glorificazione della casa d'Aragona, trionfante sui suoi nemici, quella casa d'Angiò che

¹ Oltre alle osservazioni metodologiche e storiografiche di C. DE SETA, *L'immagine di Napoli nella Tavola Strozzi e Jan Bruegel*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa, Napoli, 1988, pp. 105-117, si propongono come intelligenti rassegne critiche sulla fortuna della tavola Strozzi, L. DI MAURO, *La tavola Strozzi*, E. De Rosa Editore (Le Busssole), Napoli 1992, pp. 26, con buone riproduzioni a colori; F. NAVARRO, scheda *Francesco Pagano*, nel volume di AA.VV., *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa, Napoli 1990, pp. 410-12.

² B. CROCE, *Veduta della città di Napoli nel 1479 col trionfo per l'arrivo di Lorenzo de' Medici*, in «Napoli Nobilissima», XIII (1904), tav. fot. tra pp. 56-57; ID., *Vedute della città di Napoli nel Quattrocento* (1910), nel volume *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli 1942.

³ V. SPINAZZOLA, *Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia di Ischia*, in «Bollettino d'Arte», IV (1910), pp. 125-143.

⁴ La lettera di da Trezzo, già pubblicata in copia con altri documenti dell'archivio sforzesco da C. DE' ROSMINI, *Dell'istoria di Milano*, IV, Milano 1820, pp. 82 ss., è stata riproposta nell'originale, e collegata al contenuto della tavola Strozzi, da S. MONTI, *Il soggetto storico della «Tavola Strozzi» del Museo Nazionale di S. Martino a Napoli in un documento diplomatico del ducato di Milano*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Napoli», XI (1964-68), pp. 167-174.

intervenendo direttamente con le armi nel regno di Napoli aveva alimentato la prima sollevazione dei baroni contro il nuovo re Ferrante (1459-1465).

Restavano però ancora aperte le questioni relative alla committenza, alla data d'esecuzione (Spinazzola oscillava tra il 1465 e l'85), e soprattutto all'autore. Su quest'ultimo punto il campo degli studiosi si è diviso tra Firenze e Napoli, tra coloro cioè che propendono per un artista fiorentino (per il Salmi sarebbe un miniatore di scuola ghirlandaiesca⁵, per il Pane un pittore⁶), e quelli che ritengono di doverlo cercare in area napoletana (un miniatore della biblioteca aragonese per il Filangieri⁷, addirittura il grande Colantonio per il Causa⁸). Un netto cambio di prospettiva si ebbe nel 1977, con il notevolissimo libro di Ferdinando Bologna, che la questione, dopo tutto secondaria, della attribuzione, proiettò invece sullo sfondo di un'amplessissima tematica, quella di Napoli *carrefour* della pittura europea del Quattrocento⁹. In questo straordinario crocevia di esperienze figurative, dovuto alla eccezionale committenza della corte aragonese – esperienze siciliane, iberiche, fiamminghe, borgognone, italiane, un continuo cangiare di ruolo, ora di ricezione, ora di trasmissione, ora propulsivo –, il Bologna riservava al pittore napoletano Francesco Pagano una parte di tutto rilievo nel lavoro di raccordo di quegli itinerari della pittura, e a lui attribuiva la paternità della discussa tavola, in un momento vicinissimo al 1487. È sintomatico, di un metodo tutto nutrito di cultura storicistica, e con forti propensioni iconografiche e iconologiche, il modo con cui lo studioso abruzzese perviene all'attribuzione. Fanno premio sulle considerazioni linguistiche o stilistiche, tutte – mi si consenta – relative ad elementi piuttosto marginali del dipinto, le prove “forti”, quelle storico-politico-ideologiche, che per esplicita scelta dell'autore vengono esposte nell'argomentazione per prime e considerate decisive¹⁰. Punto di partenza è la convinzione che il contenuto iconologico dell'opera sia programmaticamente politico, da collegarsi con una serie di coevi cicli pittorici, fatti eseguire tra il 1488 e il 1489 dal duca Alfonso di Calabria, e dedicati alla rievocazione di quei fatti d'arme che avevano contrassegnato le sorti della casa d'Aragona: nella villa della Duchesca, le imprese del duca Alfonso contro i turchi a Otranto (1481); nella villa di Poggioreale, disegnata da Giuliano da Maiano per lo stesso Alfonso, e ancora alla Duchesca, la raffigurazione dell'attentato di Marino Marzano a re Ferrante, episodio drammatico della prima sollevazione baronale, di cui la battaglia di Ischia fu quello conclusivo e vittorioso. Questi cicli dovevano illustrare il programma politico del duca che, designato a succedere al trono, era deciso a perseguire, all'indomani della seconda sollevazione dei baroni (1485-87) spenta nel sangue da Ferrante, un chiaro e manifesto disegno anti-baronale e anti-feudale. La tavola si prestava esemplarmente a illustrare quel programma; inoltre essa appariva come un dono di ringraziamento politico-economico degli Aragona a Filippo Strozzi per l'aiuto finanziario che in quelle congiunture aveva ad essi fornito. L'autore andava quindi ricercato nella ristretta cerchia degli artisti vicini al duca negli anni '80, ed il Pagano, rientrato a Napoli forse nel 1485 carico di esperienze iberiche e ferraresi, e di lì a poco chiamato ad eseguire un ritratto del duca (1489), sembrava corrispondervi pienamente.

Vien fatto di osservare che l'attribuzione della veduta di Napoli al Pagano, e la sua datazione al 1487, proposte dal Bologna, sono certo importanti per la storia della tavola, ma non sono decisive per la definizione del ruolo di Francesco Pagano in quella congiuntura artistica, per cui anche cadendo ogni sostegno di prova alla tesi del Bologna, non ne soffrirebbe la costruzione del suo libro. Non si capisce pertanto l'accanimento con cui lo studioso difende quella attribuzione, sulla

⁵ M. SALMI, *Introduzione* al volume di G. PAMPALONI, *Il palazzo Strozzi*, INA, Roma 1963, p. 13.

⁶ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I, Edizioni Comunità, Milano 1975, pp. 143-45 e n. 13 a p. 93. Il Pane ritorna sull'argomento in: ID., *La tavola Strozzi tra Firenze e Napoli*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1979), pp. 3-12; ID., *Ancora sulla Tavola Strozzi*, in «Napoli Nobilissima», XXIX (1985), pp. 81-83.

⁷ R. FILANGIERI, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», LXII (1937), p. 207, appoggia l'ipotesi Rabicano, già avanzata dallo Spinazzola.

⁸ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di S. Martino*, Napoli 1973, p. 20 e n. 17.

⁹ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1977, ma già anticipato nella lunga relazione letta al IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona, Napoli 11-15 aprile 1973.

¹⁰ BOLOGNA, *op. cit.*, p. 196: «Ma opinioni simili richiedono una giustificazione motivata, in primo luogo sotto il rispetto del quadro storico [il corsivo è mio] in cui vanno immesse».

quale è tornato anche di recente, solo concedendo ai suoi critici che l'autore della tavola poteva avere sì capacità analitiche e conoscenze topografiche, ma negando risolutamente che l'artefice di quel capolavoro potesse essere un puro cartografo e miniatore, e non invece un vero pittore, come appunto il Pagano¹¹.

Tutt'altra impostazione metodologica ha l'argomentazione di Cesare De Seta¹², che si sottrae deliberatamente ad ogni suggestione di tipo storico-politico, cui non era stato insensibile in passato, per affidarsi esclusivamente agli strumenti critici del suo mestiere. Egli procede per linee interne, circoscrivendo l'analisi al linguaggio figurativo e compositivo, e rinunciando anche alla ricerca, sempre un po' casuale e comunque estrinseca, delle prove certe (ma non sempre di per sé anche vere), quelle documentarie o d'archivio. Il primo passo da lui compiuto è la definizione dei caratteri compositivi della tavola, cioè l'impostazione concettuale in essa implicita che, a suo giudizio, rivela nell'autore una conoscenza cartografica altamente specializzata e l'impiego di strumenti di lavoro ad essa corrispondenti. Deve perciò trattarsi non di un "generico" pittore, ma di un "esperto", un cartografo e miniatore¹³. Il passo successivo porta De Seta a inventariare tutti i prodotti che rientrano in questa tipologia figurativa, che già nella seconda metà del Quattrocento cominciava a costituire un genere di successo, con le vedute di Firenze, Roma, Costantinopoli, Venezia, Pisa, ecc. Autore sicuro di quella di Firenze, incisa nel metallo e conservata presso la Società Colombaria di quella città, è Francesco Rosselli, che vi lavorò intorno al 1472, prima di avviarsi a girare l'Europa chiamato per le sue specifiche competenze professionali. Poste le premesse, la conclusione, come in un sillogismo, è che Rosselli *deve* essere l'autore anche della tavola Strozzi. A dir il vero, De Seta è meno perentorio, e conclude così: «La mia ipotesi attributiva a Francesco Rosselli non ha la forza della prova documentaria, ma è sorretta da un contesto di relazioni e di verifiche puntuali che mi paiono sufficienti per riaprire la questione su basi non del tutto arbitrarie né – soprattutto – convenzionali»¹⁴.

A questo punto non resta che aspettare che intervenga una qualche prova documentaria, e che almeno qualche interrogativo della questione riceva definitiva risposta: anche al prezzo, doloroso, come spesso avviene nella ricerca, che l'evidenza della prova filologica finisca per mortificare la brillantezza dell'argomentazione, il fascino problematico e lo stimolo culturale dell'ipotesi intelligente.

Mi sono imbattuto nell'Archivio di Stato di Firenze in un documento, finora inedito, che pubblico qui in appendice. Si tratta di una nota di spese registrate da Filippo Strozzi in un suo libro di ricordanze relativo al periodo 24 novembre 1472-2 giugno 1473, da lui trascorso a Napoli, e imputate al conto *disavanzi* del banco che dirigeva in quella città¹⁵. La partita in questione è attribuita all'anno 1473, e riguarda una lista di doni fatti dal banchiere ai suoi amici napoletani, in primo luogo al sovrano. A costui veniva riserbato un «lettucio di nocie di braccia 6 cho.l chassone e spalliera e chornicie molto bello, *ritratovi dentro di prospettiva Napoli el chastello e loro circhumstanzie* ». Non par dubbio che si tratti della celebre tavola, la quale viene a costituire la spalliera del lettuccio. È la conferma di una intuizione del Salmi¹⁶. Filippo descrive il mobile sinteticamente, ma in tutti i suoi elementi costitutivi – lettuccio, cassone, spalliera e cornice –, con una precisione che non sempre è degli inventari dell'epoca, dove – è stato notato – manca il

¹¹ *Il polittico di San Severino*, a cura di F. Bologna, Electa, Napoli 1989 (Quaderni di Capodimonte), p. 37.

¹² C. DE SETA, *L'immagine di Napoli*, in *Scritti di storia* cit., pp. 105-117. L'autore riprende la sua tesi anche in successivi lavori: ID., *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth*, in AA.VV., *All'ombra del Vesuvio*. cit., p. 28; ID., *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991, p.

¹³ DE SETA, *L'immagine di Napoli* cit., p. 109: «L'attitudine al rilievo topografico e architettonico presuppone strumenti tecnici, una definita consapevolezza dello spazio urbano e della sua resa prospettica che nella seconda metà del Quattrocento erano ben pochi e specializzati artisti a possedere».

¹⁴ *Ivi*, p. 113.

¹⁵ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE [=ASF], *Carte Stroziane*, Serie V, reg. 22, cc. 95-96. L'*incipit* del libro recita: «Libro di Filippo di Matteo di Simone degli Strozzi in sul quale scriverà tutti suoi fatti atenenti a luy propio cominciato adì primo d'aprile 1471 in Firenze: da 1 a 90 saranno debitori e creditori, da 90 a 192 ch'è la fine del libro saranno richordi di più choxe».

¹⁶ M. SALMI, *Introduzione* cit., p. 12: «più che una fronte di cassone dovette essere una spalliera». Al cassone o cassapanca aveva pensato R. PANE, *Il Rinascimento* cit., p. 93, n. 13.

riferimento alla spalliera¹⁷. Altrettanto preciso è il riferimento al contenuto della tavola e alla sua composizione figurativa. Quell'intelligente e informato conoscitore di cose d'arte, che era Filippo Strozzi, mostra di saper cogliere la peculiarità della veduta, il panorama della città vista dal mare in tutta la sua estensione costiera, con il centro visivo su Castelnuovo, del quale percepisce la profondità prospettica, collocandosi, come il critico moderno, su un'immaginaria imbarcazione che si accosti al braccio del molo, posto in primo piano, e rispetto al quale il resto della rappresentazione, le «circumstanze», è elemento sì di contorno, ma collegato funzionalmente al centro, secondo le regole della prospettiva (*di prospettiva*)¹⁸. Di quale mai altra rappresentazione pittorica di Napoli potrebbe trattarsi, se non della tavola Strozzi?

Di un altro prezioso documento strozziano, questo già edito – una lettera di Marco Parenti inviata al cognato Filippo a Napoli –, apprendiamo ulteriori particolari sulla vicenda¹⁹. Il «lettuccio» era stato commissionato da Filippo a Benedetto da Maiano, la cui attività di «legnaiuolo» in quegli anni non sfuggì all'attenzione e all'apprezzamento del suo primo biografo, Giorgio Vasari. In assenza del committente, Marco Parenti seguì da vicino l'esecuzione dell'opera; ultimata, ne curò la spedizione a Napoli: ciò avvenne via terra il 15 aprile 1473²⁰. L'opera apparve subito, a quelli che la videro, magnifica: il da Maiano aveva commesso la leggerezza, a giudizio del Parenti, di montare il mobile nella sua bottega e di lasciarlo esposto alla curiosità dei passanti. Così il Parenti racconta il fatto, non nascondendo il suo disappunto:

Rizzollo a queste mattine in bottega senza dirmi nulla, e all'uscire della predica ognuno lo vide, ch'è noto per tutto che tu l'ài fatto fare pel re; se è per tua comessione o per tuo ordine, questo non credo che sia inteso. È tenuto da chi l'ha veduto, una bella cosa e piace molto a ognuno, chosì dell'arte chome cittadini. 16 o 17 vi ritornarono a vedere più di una volta perché stimo piacesse assai; e chi è stato chostà dice che queste cose sono fatte molto a punto a coteste costà, e in somma è molto lodato²¹.

La lettera non è esplicita al riguardo della tavola quanto lo è il «conto» di Filippo Strozzi, ma si tratta indubbiamente dell'identico lettuccio, del quale piuttosto saremmo curiosi di sapere che cosa esattamente il pubblico ammirasse: la tavola? il mobile? le immancabili dorature del manufatto?

Nella stessa lettera il Parenti comunicava al cognato che non c'era stato il tempo, anche per le avverse condizioni meteorologiche, di completare il lavoro con la doratura della cornice: lo si sarebbe potuto fare a Napoli, dove il da Maiano si accingeva ad accompagnare il mobile per montarlo lui stesso²². Oltre alla doratura della cornice, erano previste anche altre aggiunte all'opera, di cui si parla in una lettera di Filippo, spedita da Firenze, dove era rientrato, e indirizzata al fratello Lorenzo, rimasto a Napoli, in data 1° maggio 1474, cioè un anno dopo²³:

¹⁷ Osserva M. TRIONFI HONORATI, *A proposito del «lettuccio»*, in «Antichità Viva», XX (1981) n. 3, p. 42, che «la spalliera non è mai indicata nella descrizione di un lettuccio, in quanto doveva esserne parte integrante nel Quattrocento, ma la si ricava sempre dalla decorazione», cosa che ha messo in qualche difficoltà gli studiosi della materia.

¹⁸ Altra cosa è il centro geometrico della tavola, analizzato da M. FURNARI, «*Urbis Neapolitanae Delineatio*». *Una lettura grafica della città*, nel volume di AA.VV., *All'ombra del Vesuvio* cit., p. 45.

¹⁹ Lettera di Marco Parenti, spedita da Firenze in data 12.4.1473 al cognato Filippo in Napoli, e da questi ricevuta il giorno 18: ASF, *Carte Strozzi*, III Serie, reg. 133, c. 15, pubblicata in E. BORSOOK, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in «Antichità Viva», IX (1970), n. 3, pp. 3-20: doc. n. 9 a p. 14.

²⁰ «Il lettuccio fia da caricare adì 15, ma non abbiamo ancora vetturali. Bino non ci ha muli; uno altro ce ne chiese a condurlo ducati 32. Non ci pare di farlo; cerchiamo d'altrj et quando troveremo meglio, lo manderemo più presto potremo», *ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² «E bisognando nulla pel lettuccio, lo potrai [= Benedetto da Maiano] adoperare che cci pare che lo debbi fare invernare costi ché non c'è tempo e non c'è sole. Ovi già messo a dorar 300 pezi d'oro, non so se basteranno; chiedono di maestro lire 700», *ibidem*.

²³ In BORSOOK, *Documenti*, cit., doc. n. 11, p. 14.

Ieri raviai la chorona e monte di diamanti cho' panni: i' lettuccio fu bello, e questo adornamento lo farà viepiù bello. Farà'la chonfichare bene, cioè la chorona, sopra l'arme, e la più bella pietra sia il dinanzi. Non scrivo altrimenti al Re; fa'le parole tu e aspetta al darlla il tempo, chè non c'importa 15 di più o meno. Verrà tutto più di 40 fiorini larghi.

È stata rilevata l'eccezionalità di questo ornamento, singolare in un mobile già tanto ricco di dorature, ed è stato avanzato qualche dubbio sulla sua esecuzione²⁴. Quel che è certo però è che niente di tutto questo apparato, quasi anticipatore del gusto secentesco delle botteghe granducali, e nemmeno la prevista doratura della cornice, cadde sotto l'occhio, peraltro ammirato, dei visitatori fiorentini; e così dovette essere anche per quelli napoletani. In data 30 aprile 1473, la compagnia Strozzi di Firenze, scrivendo alla consorella di Napoli, si augurava che il lettuccio fosse arrivato sano e salvo e che avesse incontrato il gusto del pubblico di là²⁵:

Sarà a Dio piacendo arivato e' letuccio e voi vistolo, e saravi stato Benedetto da Maiano e fatto il bisogno et aconc[i]olo insieme come à stare. Così s'atende e che sia piac[i]uto e chonosc[i]uto chome è stato qui, che invero è stato tenuto una bella cosa, come è, e anche il pregio ve lo può mostrare, chè, come visto arete, fiorini CX larghi al Maiano s'è avuto a pagare.

L'ammirazione suscitata non poteva essere solo per il mobile. Anche se la veduta di Napoli non viene esplicitamente nominata in quanto tale, tuttavia c'è più di un'allusione ad essa in queste lettere. Marco Parenti, commentando l'indubbio costo dell'opera, più di 100 fiorini, ricorda che un altro lettuccio, uscito dalla bottega di Benedetto da Maiano, e destinato a Pierfrancesco de' Medici, era costato molto, addirittura 200 fiorini, un prezzo giudicato eccessivo; perché se la cornice era più bella, a paragone di quella del lettuccio di Ferrante, non così la spalliera: «nondimeno quello di Pierfrancesco costò fiorini 200 larghi, e credo anche che sia più bello el corniciame, *ma il mezzo non credo* »²⁶. Possibile che con l'espressione «il mezzo» si volesse indicare solo una spalliera di legno come tante, ancorché intarsiata o dipinta? Ma che quella che i fiorentini ammirarono nella bottega di Benedetto da Maiano fosse la spalliera con la veduta di Napoli, di cui al conto delle «ricordanze», mi pare si possa arguire dalla stessa lettera del Parenti, da quella espressione apparentemente criptica e quasi cacofonica, ma resa intelligibile dal sapiente uso fiorentino dei pronomi dimostrativi e relativi avverbi: «e chi è stato costà, dice che queste cose sono fatte molto a punto a coteste costà». Il significato è chiaro: tra i curiosi e i visitatori della bottega del da Maiano, in ammirazione davanti al lettuccio, quelli che per esservi stati conoscevano la città di Napoli, avevano potuto riscontrare la perfetta corrispondenza («sono fatte molto a punto») tra le cose rappresentate nella spalliera, «queste cose», cioè la veduta della città, e la realtà topografica napoletana («coteste costà»). È evidente che, fin dal primo momento, oggetto di ammirato apprezzamento fu, con il lettuccio, anche e soprattutto la tavola, nata insieme al mobile in una con esso, e non altrove ed inserita in un successivo momento²⁷. Ciò che allora colpì gli osservatori fu, senza incertezze, quel carattere documentario, topografico, direi fotografico, della veduta, che, invece, talvolta, dai moderni storici dell'arte le è stato negato. Tanto maggiore doveva essere l'ammirazione, in quanto l'artista aveva eseguito il dipinto lavorando lontano dal suo soggetto, a Firenze. Una precisione però di dettagli la sua non certo conseguita con il solo sussidio della memoria e degli appunti; quello che sarebbe bastato a un pittore dell'800, impressionista o vedutista, non poteva essere sufficiente ad un cartografo o miniatore del '400, quale è giustamente ritenuto l'autore della tavola. Del resto era abituale nei fiorentini di quel tempo, tanto interessati alla realtà delle cose napoletane, di ogni genere e sotto tutti i punti di vista, cercare di avere di esse

²⁴ TRIONFI HONORATI, *A proposito del «lettuccio»* cit., p. 41.

²⁵ In BORSOOK, *Documenti* cit., doc. n. 10, p. 14.

²⁶ In BORSOOK, *Documenti* cit., doc. n. 9, p. 14.

²⁷ F. NAVARRO, *Francesco Pagano*, nel cit. volume *All'ombra del Vesuvio*, p. 412, constata, a seguito di una recente ricognizione del dipinto, che «dall'esame dei bordi della tavola risulta che questa non è stata tagliata ai lati, come invece è stato ipotizzato da De Seta».

informazioni sempre molto analitiche e dettagliate, da fonti pubbliche e private, dispacci di ambasciatori, relazioni di mercanti, inchieste fiscali, bilanci ecc. Anche la rappresentazione della parata navale è più analitica e puntuale di quanto non consentisse la partecipazione e il coinvolgimento diretto nell'avvenimento.

Non è mai stato notato che il pittore non raffigura il momento culminante e centrale della parata, quello in cui la flotta eseguì il giro trionfale nello specchio di mare antistante Castelnuovo, davanti allo sguardo compiaciuto del re e della corte. Egli preferì rappresentare la fase finale della cerimonia, con le galere che percorrono il tratto di mare dinanzi al molo, entrano via via nel porto e si dispongono per l'ancoraggio (una si avvia verso il porto piccolo dell'arsenale). È quasi il rompete le righe. Ma questa scelta corrisponde all'intuizione dell'artista, per il quale il vero contenuto del quadro (quello poetico, se ci si può ancora esprimere così) è la veduta della città, non il trionfo della flotta aragonese. È la veduta della città che genera e costruisce lo spazio figurativo coerente, in cui sembrano soltanto occasionalmente collocate sia la circolare teoria delle galere (non però le tre grosse navi da carico), sia le innumerevoli barche di contorno, quasi appoggiate sul mare come su un fondale di carta; per non dire del disperso formicolare delle persone, nemmeno troppo concentrate sull'avvenimento. Il dovere di cronaca però gli suggerì di alludere anche alla fase centrale della cerimonia – quella più significativa – con l'incontro e il saluto del re alla sua flotta; e lo fece scompaginando un po' il «bellissimo ordine» con cui fino a quel punto si era svolta la sfilata, lasciando cioè due galere fuori dalla fila, al di là del molo, come se dovessero ancora compiere il passaggio davanti al castello, dove sulla duplice loggia della torre di mare attendono ancora affacciati il re e i suoi dignitari²⁸. Parrebbe che l'artista voglia rappresentare l'avvenimento anche diacronicamente, come esso fu narrato da un altro testimone oculare, l'ambasciatore milanese Antonio da Trezzo²⁹. Questi racconta di una sfilata che si era articolata in tre distinti momenti. Scena prima: le galere prendono il mare e puntano verso la grotta di Posillipo, cioè compiono una evoluzione nello specchio di Mergellina («et havendo facto alto dicte gallee dreto casteldelouo verso la grotta, se ne uennero prima la gallea del capitano innanti, et laltre tute dreto ad quella, cum bellissimo ordine»). Scena seconda: virano a castel dell'Ovo e compiono il giro intorno all'isolotto di S. Vincenzo, davanti a Castelnuovo («dederò la uolta intorno castello delouo, alla torre de San Vincenzo ad castellonouo, et poi uennero doue staua el s. Re cum tanto strepito de bombardi, soni et cridi, che faceuano resonari laere»). Scena finale: l'entrata nel porto, con il capitano che non scende sul molo, ma viene prelevato da una barca e portato alla reggia («facto questo, dicte gallee dederò uolta, et andarono al mollo, ma el s. Re fece cum una barca uenire ad se el capitano»). Durante l'intero percorso le galere aragonesi procedettero rimorchiandosi dietro per la poppa, disalberate e con i remi levati in alto, le sette galere nemiche fatte prigioniere nella battaglia, e trascinando a fil d'acqua i loro avulsi stendardi, secondo una regia che il re stesso aveva voluto e predisposto il giorno prima³⁰.

Ci sono, nella tavola Strozzi, dettagli di natura storica e militare che difficilmente uno spettatore avrebbe potuto cogliere solo con la sua diretta partecipazione all'avvenimento, senza cioè il sussidio di altri documenti e testimonianze, dei quali l'autore del dipinto non poté non servirsi, a distanza di sette anni dal fatto. Lo Spinazzola mostrò con la sua analisi che, ad una prima stesura del dipinto, le navi portavano tutte, a prora e a poppa, le insegne aragonesi di re Ferrante, e a prua quella dell'ammiraglio Roberto Sanseverino. In un successivo momento (ma sempre prima del completamento dell'opera e del suo invio a Napoli), egli sostituì, su un certo numero di bandiere, ai colori aragonesi altri colori e altre divise araldiche, corrispondenti alle insegne del capitano

²⁸ Su questa torre di Castelnuovo, crollata intorno al 1498 e non più visibile, e sui retrostanti appartamenti reali, vedi R. FILANGIERI, *Rassegna critica* cit., in «Archivio Storico delle Province Napoletane», LXII (1937), p. 295, e LXIII (1938), p. 261.

²⁹ S. MONTI, *Il soggetto storico della Tavola Strozzi* cit., p. 172.

³⁰ ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, *Fondo sforzesco. Potenze Estere, Napoli*, cart. 214, c. 225 (lettera di A. da Trezzo al duca di Milano del 14.7.1465): «farà [= il re] venire qua pur domane tuta l'armata sua che era ad Ischia cum grandissima festa et triumpho perché se acostuma de fare; le nave et galere de la sua M.tà intrarano cum le bandere spigate et se tirano dreto quelle hano aquistate da inimici cum le bandere basse tirandole per l'aqua. Hormay la Ex.a V. et ognuno altro po' intendere che esso S. Re è integro Signore et Re de tuto questo regno del quale una sola petra non è che non sia ad obedientia sua».

dell'armata Galceran Requesens (tre rocchi d'oro in campo azzurro) e di altri capitani che avevano armato le loro navi per partecipare all'impresa, dallo Spinazzola riconosciuti in Sancio Samudia, Marino Caracciolo, Bertoldo Carafa. Indipendentemente da quello che l'autore del dipinto ricordava di aver visto il giorno della sfilata (sempre che vi sia stato presente), egli operava ora delle aggiunte e delle integrazioni, non sappiamo se per iniziativa propria o per suggerimento altrui, comunque non condotte sul filo della memoria, ma su altri fondamenti documentari, dimostrando così una maggiore attenzione alla verità storica. A questa non appartiene invece la presenza, sugli scudi e le targhe poste sui baldinetti di 4 delle 17 galere, dello stemma di casa Strozzi (uno scudo tondo con fascia rossa caricata di tre lune crescenti d'argento). Poiché in queste parti del dipinto non c'è traccia di pentimenti e ritocchi, si deve concludere che fin dal primo momento era intenzione del pittore, o meglio del suo committente, che nella complessa semantica del dipinto fosse inserito il segno araldico degli Strozzi, e che il suo significato fosse chiaro.

Gli Strozzi non avevano dato nessun contributo militare alla costituzione della flotta, della quale invece fece parte una galera della repubblica di Firenze, riconoscibile nel dipinto per l'insegna con il giglio rosso che essa inalbera. Qualche mese prima della battaglia di Ischia Filippo Strozzi era stato soltanto incaricato da Piero de' Medici di consegnare a re Ferrante una galera medicea (patroneggiata da Paolo Machiavelli) che il re avrebbe desiderato acquistare; ma il Medici, avendolo capito, lo aveva preceduto regalandogliela. Filippo si sentì lusingato dell'incarico, che fu occasione per un cordiale scambio di lettere con Piero (maggio-giugno 1465). Altro scambio di lettere in occasione del dono della galera intercorse tra Piero e re Ferrante: in esse si accenna alla condizione degli Strozzi esuli e agli sforzi del re di Napoli perché venisse tolto loro il bando da cui erano stati colpiti. Il Medici si scusava con il re di non poter fare molto: «veggo con quanta instantia ne richiedete per Phylippo e Lorenzo Strozzi: èmi molesto, che quello ne richiedete, non è in mia potestà; che sarebbe fatto senz'alcuna tardezza questa et ogni altra cosa potessi essere richiesto dalla V. M.tà. Ma questo, Signor mio eccellentissimo, di che ne scrivete, è cosa nella città nostra di gravissima importanza per la consuetudine e leggi che abbiamo»³¹. Prometteva il suo interessamento, prevedeva un esito felice per la cosa, ma non sul momento.

Della vittoria di Ischia Piero de' Medici si rallegrò molto³². La questione Strozzi, ancorché risolta sul piano giuridico nel settembre 1466 con la cancellazione del bando, lasciò del malcontento in un città travagliata da divisioni partitiche, e dove gli Strozzi avevano non pochi nemici. Qualche anno prima, correndo voce in Firenze che Lorenzo Strozzi sarebbe stato nominato console della nazione fiorentina a Napoli, la madre, allarmatissima, scrisse ai due fratelli scongiurandoli di non accettare: «ché non fa per voi, ché di qua non si patisce nulla de' vostri fatti, ché sete a noia a molta gente [...] E pertanto qua ci è chi n'è malcontento sì che per verun modo no l'accettate»³³. Dopo la riabilitazione, ritornato a Firenze il 30 novembre 1466, Filippo riottenne l'iscrizione all'Arte dei Mercanti (febbraio 1469) e successivamente quella all'Arte della Lana (aprile 1471)³⁴. Ma fino al 1478, nonostante la riabilitazione, non gli fu consentito un pieno reinserimento nei più alti ranghi della classe dirigente³⁵. Nelle brevi pagine di «ricordanze» da lui appuntate sul registro n. 22 (della serie V delle carte strozziane), con lo stile asciutto del cronista Filippo ha annotato alcune delusioni patite tra il 1471 e il '72³⁶. Si capisce allora il disappunto di Marco Parenti,

³¹ *Lettere di una gentildonna fiorentina ai figli esuli*, a cura di C. Guasti, Firenze 1877, p. 414 (in data 31.5.1465).

³² «La rotta dell'armata provenzale è stata grande e buona nuova; et tutto s'attribuisce all'opera del Re. Et di quel ch'è seguito et di Castel dell'Uovo et d'Istia, ne sono ben lieto et contento; perché la Maestà del Re possiede interamente cotesto Regno senz'alcuno scropulo o contradizione: di che ciascuno suo servitore si debbe grandemente rallegrare»: lettera di P. de' Medici a F. Strozzi del 22 luglio riportata da Guasti nella sua edizione delle *Lettere di una gentildonna fiorentina* cit., p. 462.

³³ *Lettere* cit., p. 402 (lettera del 19.10.1465).

³⁴ ASF, *Carte Stroziane*, V Serie, reg. 22, c. 93.

³⁵ L. FABBRI, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Olschki Editore, Firenze 1991 (Quaderni di «Rinascimento», 12), p. 24. La svolta nei rapporti di Filippo con Firenze avvenne come conseguenza della sua missione diplomatica a Napoli affidatagli da Lorenzo il Magnifico il 24 novembre 1479.

³⁶ ASF, *Carte Stroziane*, V Serie, reg. 22, c. 93: «Di diciembre [1471] si fecie squittino in Palagio, andai a partito [...] al prioratico, e mi fu detto che io solo vinsi; poi mi fu detto di no. E più andai a partito alli 11 ufici de vichariati e non ne favellai perché di costì fui chonsigliato a' fine non si credessi ch'io desiderassi da cercitarlli [...]. A' dì XX di diciembre [1472] fui tratto a l'arte de' Merchatanti de' consoli, e per essere camarliglio [sic] ebbi divieto.

espresso nella lettera dell'aprile 1473, per essere diventata troppo presto di dominio pubblico, causa una leggerezza di Benedetto da Maiano, la notizia che quel lettuccio era destinato al re di Napoli, anche se i fiorentini erano lasciati nel dubbio se si trattasse di una ordinazione del re o, invece, di un dono dello Strozzi. Il Parenti, per parte sua, sapeva che l'iniziativa era proprio di Filippo, e che la cosa circolasse in giro lo preoccupava un poco.

Chiarito definitivamente l'anno di composizione della tavola – fine 1472-primi mesi del '73 –, e il nome del committente, ne viene di conseguenza completamente ribaltata la suggestiva tesi di F. Bologna. Esce di scena il pittore napoletano Francesco Pagano, in quel tempo impegnato per contratto a Valenza (dal luglio 1472 al 1481) negli affreschi della cattedrale, e ritorna l'ipotesi, anzi la certezza, di un maestro fiorentino. La datazione 1472-73 rafforza l'ipotesi di De Seta, in quanto il Francesco Rosselli da lui proposto con forti argomentazioni intrinseche all'opera, proprio in quel tempo lavorava alla incisione con la veduta di Firenze, quella della Società Colombaria, che con la veduta napoletana ha, secondo De Seta, rapporti di stretta affinità linguistica e compositiva. Ma la prova documentaria ancora manca. Vorrei a questo proposito solo osservare che nella cerchia di Filippo Strozzi c'erano non pochi artisti della numerosa famiglia Rosselli, anche se per spiegare l'ingresso di Francesco in quella cerchia questi rapporti andrebbero meglio precisati. Conosciamo Jacopo di Stefano Rosselli, muratore, che diresse come capomastro i lavori della villa del Santuccio, dimora di campagna degli Strozzi, tra il 1482 e l'86, e dall'89 al marzo del '90 la prima fase dei lavori nel palazzo di Firenze³⁷. Il fratello di costui, Bernardo, «dipintore», ricorre più volte nei libri di conto strozziiani per lavori eseguiti in quella stessa villa: «per isgrafiare fregi e archali e pillastri»³⁸; «per dipingniere lo scrittoio»³⁹; per l'affresco della «Pietà» sulla mensa dell'altar maggiore della chiesa di Lecceto, di patronato dello Strozzi⁴⁰; «per manifattura di dua quadri fiandreschi messi d'oro», un lavoro, come pare, di doratura delle cornici, nella casa del Santuccio⁴¹. Più tardi, intorno al 1505, nel palazzo Strozzi lavorerà come pittore Giovanni di Clemente Rosselli⁴².

Di norma i libri contabili dei mercanti sono assai precisi, e i conti delle spese estremamente analitici, per cui nel caso di opere commissionate a più artigiani o artisti, ogni singola fase o parte dell'esecuzione viene contabilizzata distintamente, con l'indicazione di colui cui va corrisposto il compenso. Ciò si riscontra ovviamente anche nei libri di Filippo Strozzi. Ora, al riguardo del lettuccio di Ferrante, la relativa registrazione distingue il costo dell'opera (110 fiorini), da quello del trasporto e dazi, da quello della doratura della cornice, da quello infine della corona di diamanti da apporre sulla cornice. Il prezzo del lettuccio è invece indicato unitariamente, comprensivo quindi della tavola con la veduta, ed è corrisposto ad un unico artefice, Benedetto da Maiano⁴³. Stante la logica delle registrazioni contabili, si dovrebbe concludere che il da Maiano eseguì l'intera opera. Benché a lui – scultore e architetto, e in origine «legnaiuolo» – il Vasari riconosca grande maestria nel disegno⁴⁴, è ben difficile accreditarlo di una, del tutto sconosciuta finora, attività di pittore. Se altre volte dunque Filippo Strozzi seguì lui stesso l'esecuzione di un'opera nelle sue diverse fasi, corrispondendo il salario agli artisti da lui ingaggiati singolarmente, questa volta evidentemente egli agì come puro e semplice committente.

³⁷ G. PAMPALONI, *Palazzo Strozzi* cit., pp. 73-74.

³⁸ *Ivi*, p. 41.

³⁹ BORSOOK, *Documenti* cit., doc. n. 30, p. 16: «paghamo per lui [= Paolo di Benedetto Strozzi] a Bernardo di Stefano Rosseglì dipintore, ebbe contanti, portò lui detto in somma di l. 81 1/2: sono per dipingniere lo scrittoio della chamera della sala, riquadrato in VIII facce, con cholori fini e adornamenti d'oro, e per dipintura della cornice del palcho dinanzi allo scrittoio: f. 6 s. 3».

⁴⁰ *Ivi*, doc. n. 32 p. 7, e figg. 5-6.

⁴¹ *Ivi*, doc. n. 33, p. 17.

⁴² PAMPALONI, *Palazzo Strozzi* cit., p. 108.

⁴³ Benedetto da Maiano è sempre definito da Filippo come il maestro del lettuccio; v. ASF, *Carte Strozziiane*, Serie III, reg. 133, c. 15 (lettera di Filippo Strozzi, da Firenze, 12.4.73): «Benedetto maestro del lettuccio partì ieri per Roma e verrà costì [Napoli], e dice vuole atendere a lavorare di marmo; potragli [= Lorenzo] mostrare la cappella e il luogo dove volevi fare la sepoltura di Matteo».

⁴⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. G. Milanesi, Firenze 1906, III, p. 344: «disegnò Benedetto molto bene, come si può vedere in alcune carte del nostro libro».

Chi sia l'artista che ha lavorato alla tavola della spalliera nella bottega del da Maiano; se Benedetto stesso abbia eseguito qualche parte, iniziale, dell'opera, magari impostando il disegno delle strutture architettoniche e la gabbia delle linee prospettiche sull'imprimitura, che la radiografia mostra essere stata la base di partenza per il lavoro successivo⁴⁵; e a chi abbia lasciato la realizzazione pittorica: sono interrogativi che è già rischioso formulare in questo modo. Meno azzardato è forse insinuare, per una via diversa da quella tentata più sopra, ancora una volta il nome di Francesco Rosselli, cercandolo non più nella cerchia di Filippo Strozzi, ma in quella del da Maiano. Egli fu il fratello minore del più famoso Cosimo, e tramite Cosimo potrebbe essere entrato in contatto con Benedetto da Maiano. È certo infatti che Cosimo era amico di Benedetto e durante tutta la vita mantenne con lui costanti rapporti, fino ad esserne nel 1497 l'esecutore testamentario⁴⁶; per parte sua Benedetto, quando volle aiutare un giovine di belle attitudini al disegno, lo introdusse e allocò nella bottega di Cosimo Rosselli⁴⁷. A questo punto però la palla è rinviata agli storici dell'arte.

È inevitabile che sulla tavola si polarizzi ogni interesse, ma così facendo si rischia di relegare in una posizione trascurabile il manufatto, del quale essa è pur solo una parte: voglio dire il lettuccio. Solo di recente, collegando descrizioni tratte dagli inventari, già largamente utilizzati nel suo libro sulla casa fiorentina da Attilio Schiaparelli⁴⁸, con la materiale esistenza di alcuni ben individuati esemplari, gli specialisti della materia sono riusciti a visualizzare questo tipico mobile fiorentino, che per molto tempo aveva perduto persino la sua identità lessicale, come provano le confuse e incerte definizioni di molti dizionari⁴⁹. Grazie ad un recente studio di Maddalena Trionfi Honorati⁵⁰, possediamo elementi concreti di individuazione del mobile, che la studiosa descrive come un «ampio sedile a cassone, con bassa spalliera e braccioli, posto su una pedana, e completato da un'alta spalliera a parete, ripartita da pilastri che inquadravano pannelli decorati a tarsia», quale si può riconoscere nell'esemplare del Museo Horne di Firenze⁵¹. Il lettuccio era una delle espressioni più singolari del gusto e dell'arredamento fiorentini. Dalla fine del '300 a tutto il '400 esso trovò la sua ambientazione ideale in interni caratterizzati da rivestimenti lignei, che nel secolo successivo il mutamento del gusto sostituirà con arazzi, cuoi e tessuti. Il lettuccio aveva nella spalliera la sua componente di maggior rilievo in quanto essa offriva ampio spazio alla decorazione, dipinta o a tarsia.

A questa tradizione fiorentina apparteneva dunque il dono fatto al re di Napoli. Ma la cosa importante è che non si trattò di un episodio isolato. Già nel 1467 Filippo Strozzi aveva ordinato a Giuliano da Maiano, fratello maggiore di Benedetto, un lettuccio con cassone per conto di

⁴⁵ Un contributo decisivo per la risoluzione di alcuni problemi della tavola è stato fornito dall'analisi radiologica compiuta da D. CATALANO, *Indagine radiologica della Tavola Strozzi*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1979), pp. 10-11, e più ampiamente, ID., *Ripariamo della Tavola Strozzi*, in «Napoli Nobilissima», XXI (1982), pp. 57-64 (con una premessa di R. Pane).

⁴⁶ L. CENDALI, *Giuliano e Benedetto da Maiano*, Sancasciano Val di Pesa, s.d. (ma 1926), p. 184: inventario dei beni mobili e immobili (1497) «tenuto per Cosimo di Lorenzo Rosselli dipintore, esecutore del testamento et tutore et curatore della eredità di Benedetto».

⁴⁷ G. VASARI, *Le vite*, ed. cit., IV, p. 175: «il quale [fra' Bartolomeo di S. Marco] mostrando nella sua puerizia non solo inclinazione, ma ancora attività al disegno, fu col mezzo di Benedetto da Maiano acconcio con Cosimo Rosselli et in casa alcuni suoi parenti, che abitavano alla porta a S. Piero Gattolini, accomodato».

⁴⁸ A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, (Firenze 1908), ed. anast. con note di aggiornamento al testo e tavole a cura di M. SFRAMELI e L. PAGNOTTA, 2 voll., Editrice Le lettere, Firenze 1983, I, pp. 159-68, 235-53.

⁴⁹ Tra gli altri, il Tommaseo-Bellini del 1865, che porta al riguardo del lettuccio la sola accezione di diminutivo di letto; non così invece il Battaglia (1973), che recupera, dalle *Note al Malmantile* del 1688, una sufficientemente precisa definizione, e rinvia anche alla *Vita di Dello Delli*, nella quale Gorgio Vasari sottolinea con vivo interesse le tendenze della moda del '400: «usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere [...]. E che è più, si dipingevano in cotal maniera, non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricingevano intorno et altri così fatti ornamenti da camera...».

⁵⁰ M. TRIONFI HONORATI, *A proposito del «lettuccio»* cit., pp. 39-47.

⁵¹ È il cosiddetto «trono di Giuliano de' Medici», un tempo nella collezione Demidoff, pubblicato da F. SCHOTTMÜLLER, *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1921, fig. 186; utile il riscontro con le testimonianze figurative, specialmente la xilografia tratta dalla «Predica dell'arte del ben morire» del Savonarola, edita a Firenze nel 1499, e riprodotta da M. SANDER, *Le livre à figures italien*, Milano 1942, n. 6817, fig. 571.

Diomede Carafa⁵². Questo lettuccio costava solo 25 fiorini e aveva un'ampiezza di braccia 4 1/2, pari a m. 2,62 (il lettuccio di Ferrante era di m. 3,49, la lunghezza della tavola m. 2,45 per 0,82 di altezza)⁵³. Esso era destinato ad uno studiolo, o scrittoio, che il raffinato ministro aragonese intendeva arredare a imitazione di quello di Piero de' Medici⁵⁴, nel suo palazzo di Napoli completamente rinnovato con gusto rinascimentale e l'occhio rivolto ai modelli fiorentini. Il lettuccio fu spedito a Napoli via mare con la galea di Piero Vespucci.

I ricchi dignitari della corte aragonese, tutti amici degli Strozzi e frequentatori della loro casa di Napoli, avrebbero potuto ammirare anche nella camera di Lorenzo un esemplare di questo mobile, un «lettuccio dipinto», sul quale aveva eseguito, nel 1470, lavori di «manifattura, cioè per chonciare una figura e altre cose» un maestro Domenico «dipintore»⁵⁵. La qualifica di pittore esclude che si tratti del battiloro Domenico di Bartolomeo, che lavorò su un altro lettuccio di cui diremo tra poco. Anni prima (1447), nella casa di Caterina, sorella di Filippo Strozzi, Domenico Veneziano aveva dipinto due forzieri di legno⁵⁶, ma questi era morto da tempo (1461). Il pensiero corre allora a Domenico Ghirlandaio, allora ventenne – del quale però non si sa che sia mai stato a Napoli –, altro artista della cerchia di Filippo, per il quale dipingerà nel 1487 la pala d'altare maggiore della chiesa di Lecceto con la «Natività» e il ritratto di Filippo nella predella (oggi al museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam)⁵⁷.

In breve la richiesta di questo tipo di arredo da parte dei napoletani diventò un fenomeno di moda. Nel 1476 la compagnia fiorentina di Benedetto Salutati inviò a Napoli, via Livorno per mare, ben tre lettucci in una sola spedizione⁵⁸. Dei tre, quello più grande e più bello era destinato al duca di Calabria, Alfonso. Era stato commissionato da un tale Andrea Partini, in relazioni d'affari con gli Strozzi⁵⁹, a Giuliano da Maiano, per il tramite dei Salutati: il costo fu di 210 ducati, cioè fiorini (i due termini erano allora usati promiscuamente), per l'opera del da Maiano; altri 25 fiorini larghi furono corrisposti ai dipintori Lorenzo di Piero e compagni e al battiloro Domenico di Bartolomeo per la doratura, che richiese 2200 foglie d'oro e 150 d'argento. È probabile che anche in questo caso il lettuccio abbia fatto parte di uno studiolo, quasi certamente quello che Giuliano da Maiano fornì al duca di Calabria, facendolo eseguire dal fratello Benedetto, come racconta, pur con qualche imprecisione, Giorgio Vasari, là dove sottolinea la novità e l'importanza di quest'arte del legno e la rinomanza che in essa conseguì Benedetto da Maiano⁶⁰.

Da tutti questi fatti appare manifesto che Filippo Strozzi, già alla fine degli anni '60, era un prezioso tramite della cultura fiorentina con Napoli: egli orienta il gusto dei napoletati, risponde alle loro richieste, invia nella capitale del regno artisti della sua cerchia. È lui che procura a

⁵² «Uno lettuccio di braccia 4 1/2 fatto fare per lo signore conptte di Matalona de' dare adì XVIII di luglio f. XXV fatti buoni a G[i]uliano di Nardo lengnaiuolo per facitura d'esso a ongni sua spesa»: il documento dell'ASF, *Carte Strozziiane*, Serie V, reg. 17, cc. 85v, 86, 50v, 51, è pubblicato da E. BOROOK, *Documenti cit.*, doc. n. 2, p. 14.

⁵³ La misura del braccio era m. 0,583.

⁵⁴ E. BOROOK, *A florentine critic's critique for Diomede Carafa*, in *Art, the Ape of Nature. Studies in honor of H.W. Janson*, edd. M. Barasch and L. Sandler, New York 1981, pp. 91-96.

⁵⁵ *Il Giornale del Banco Strozzi di Napoli (1473)*, a cura di A. Leone, Guida Editori, Napoli 1981 (Fonti e documenti per la storia del Mezzogiorno d'Italia, a cura di G. Galasso, VII), p. 734: «A dì detto [1.1.1469 secondo il calendario fiorentino, ma per noi 1470] per resto di uno chonto di m^o Domenicho dipintore, cioè per manifattura del lettuccio della chamera di Lorenzo, cioè per chonciare una figura e altre cose, ebe ch. portò Matteo di Giorgio: tr. 5».

⁵⁶ *Lettere cit.*, p. 21.

⁵⁷ E. BOROOK, *Documenti cit.*, pp. 5-6.

⁵⁸ «(16.9.1476) Copia d'uno conto di 3 lettucci mandamo a Napoli, che 2 per nostro chontto e l'altro di Simone Vespucci», pubblicato da A. COVI, *A documented «lettuccio» for the Duke of Calabria by Giuliano da Maiano*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, II, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 122-130.

⁵⁹ Nel 1473 questo Partini vendette agli Strozzi tratte, cioè permessi di esportazione, per 1320 ducati napoletani, già da lui vendute alla corte, per cui ne seguì una causa: *Il Giornale cit.*, p. 599.

⁶⁰ G. VASARI, *Le vite*, ed. cit., III, p. 334: «Per la novità dunque di questa arte, venuto in grandissimo nome [Benedetto da Maiano] fece molti lavori che furono mandati in diversi luoghi et a diversi principi; e fra gli altri n'ebbe il re Alfonso di Napoli un fornimento d'uno scrittoio, fatto fare per ordine di Giuliano zio di Benedetto».

Diomede Carafa il disegno dello studiolo di Piero de' Medici⁶¹, un evento importante nella storia del gusto e dell'arredamento a Napoli.

La serie dei doni che nell'aprile 1473 inviò al re aragonese, ai suoi familiari e ad alcuni importanti personaggi della corte, getta una nuova luce su questo suo ruolo. Quell'estratto-conto delle «ricordanze» è un piccolo compendio, oltre che dei suoi gusti, anche delle esperienze artistiche più diffuse e presenti nella città del giglio. Come tale merita di essere analizzato.

Filippo era un intelligente intenditore di cose d'arte, ne discuteva con gli artisti, esprimeva giudizi, dava consigli in materia. Lo faceva con un non dissimulato orgoglio per la superiorità dell'arte fiorentina. Viceversa, nelle sue considerazioni par di cogliere una qualche diffidenza, o sufficienza, verso l'ambiente napoletano. Nel 1477, stando a Firenze, ricevette dal fratello Lorenzo un progetto per un monumento funerario in memoria dell'altro fratello, Matteo, morto a Napoli nel 1459 e sepolto nella chiesa dell'Ascensione a Fuorigrotta. Il progetto non gli piace: si mette allora a progettare e a disegnare lui stesso («e delle chose di qua vo tuta volta pensando e disegnando e se Iddio mi presta chompetente vita, spero fare qualche chosa di memoria»); si consulta con il Rossellino: «òlli mostro el disengnio mandato dela lapida e dettoli quello vorremo fare e che examini se chostì [a Napoli] fussi maestro da farlla bene e che tu liene parlerai. Achordiancy che'l disengnio mandato di chostì non sia da spendervi, chè riuscirebbe molto bazesco. E quello mi fa credere che non lla saprebbe lavorare bene, è vedere che la spesa non sarebbe molta [...]. Credo bisognerà mandarvi uno maestro di qui»⁶². Alla fine gli manderà, tramite il Rossellino, «3 disengni n'ò fati fare qui io».

Della tavola, che ha finito per legarsi al suo nome, era invece molto soddisfatto. In essa, in quanto rappresentazione *reale* di una città nella sua interezza, attraverso l'analitica descrizione e individuazione delle emergenze urbanistico-ambientali, noi apprezziamo il nuovo modo, che veniva allora affermandosi, di percepire la città; e questo mostrano di aver inteso anche i contemporanei che l'ammirarono nella bottega di Benedetto da Maiano. Una volta caduta l'attribuzione a Francesco Pagano, è impossibile invece collocare la veduta di Napoli su una linea che, passando attraverso le vedute di Messina (quelle di Antonello nella «Pietà» Correr, e dell'anonimo della «Madonna del Rosario» del 1489) giunga fino ai bassorilievi di Giovanni da Nola (nella predella dell'altar maggiore di San Lorenzo, con Napoli inquadrata dal mare, in una formella, e da terra, all'altezza di Porta Capua, in un'altra), una linea cioè intesa come versione meridionale della veduta di città, e come fondazione di una tradizione, più che altrove persistente, di autocontemplazione cittadina⁶³. Quanto alla distinzione tra rappresentazioni di città *reali* – come quella della tavola Strozzi –, e rappresentazioni di città *ideali*, ossia prospettive di ambienti urbani e architettonici, quali le famose tavole di Urbino, Baltimora e Berlino, essa ha certo un fondamento, in ragione della particolare tecnica che la rappresentazione topografica richiedeva, ma più importante è l'identità compositiva che accomuna le une e le altre, e che è data dalla prospettiva. Per questo, nella scelta del corredo illustrativo al volume su Palazzo Strozzi, fece bene il Salmi a pubblicare congiuntamente, disponendole l'una di fronte all'altra, in modo che ne viene esaltato l'effetto, che è il medesimo, sia la tavola Strozzi che quella del museo di Berlino, con la nota rappresentazione di una piazza ed edifici intorno, «mirabile prospettiva adattata a fronte di cassone [...] condotta a intarsio [...] e considerata come una delle visioni prospettiche ispirate dal Brunelleschi e che i bravi “legnaioli” traducevano a Firenze nella tarsia»⁶⁴: identità, tra le due opere, non solo di funzione e di committenza, ma anche di ispirazione e composizione. Ora, al riguardo della veduta di Napoli, ciò che Filippo Strozzi intendeva sottolineare nell'atto di spedirla

⁶¹ E. BORSOOK, *A florentine scrittoio* cit., doc. 2, p. 94: «E adì [10.3.1468] fiorini II paghati a uno mio dipintore per dipintura in su fogli d'asenpro del palcho dela sala e scrittoio di Piero, domandai e detti per lo signore Conte di Matalone ebbe contanti a cassa in questo, c. 145: fiorini 2».

⁶² E. BORSOOK, *Documenti* cit., doc. n. 17, p. 15; v. anche il convincente ritratto di Filippo della stessa studiosa americana in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989* (Atti del Convegno di studi: Firenze 3-6 luglio 1989), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 1-11.

⁶³ Così F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, UTET, Torino 1982 (Storia dell'Arte italiana, diretta da F. Bologna), pp. 51 s.

⁶⁴ SALMI, *Introduzione* cit., pp. 12-13 e tavv. XLVI-XVII, il quale data il cassone per le nozze Strozzi-Medici al '400, e non al 1512 come da F. Schottmüller.

ai suoi amici napoletani, è proprio la novità della impostazione, fondata su quella concezione della realtà, razionalmente intesa, che era per i fiorentini la prospettiva. Egli esprimeva, anche e proprio in rapporto al destinatario, una intenzionalità di giudizio critico tanto meglio esplicitata quanto meno richiesta dalla circostanza e dal testo, che non è una lettera privata e meno che mai un saggio di critica d'arte, ma solo un banale conto di spese. Ciò che egli vuol comunicare è la consapevolezza di quella recente conquista dell'arte toscana che era anche l'orgoglio della fiorentinità. Affiora già in lui il toscanocentrismo che Giorgio Vasari interpreterà a livello storiografico. È sintomatico che il suo linguaggio sia lo stesso di quello degli inventari di Cosimo e Lorenzo de' Medici, dove la descrizione dei pezzi è attentissima a contrassegnare quelli che si distinguono per essere lavori di prospettiva: dal famoso «quadro di legname, dipintovi in prospettiva, c[i]oè el palagio de' Signori cholla piazza e loggia e chasamenti atorno chom'ella sta»⁶⁵, che i più ritengono una delle prime opere con cui Filippo Brunelleschi sperimentò, in pittura, la sua rivoluzionaria teoria⁶⁶, per finire ai tanti lettucci e spalliere, e agli importanti «cassoni d'albero riquadrati di noce con tarsie e prospettive»⁶⁷. È singolare come i giudizi di un critico e di uno storico d'allora non si discostino dalla descrizione dell'inventario, né essi usino parole e concetti diversi. Scriveva, al riguardo, Antonio Manetti, uomo di grande cultura umanistica e scientifica, e biografo del Brunelleschi: «Fece di prospettiva la piazza del palagio de' Signori di Firenze, con ciò che v'è su e d'intorno quanto la vista serve stando fuori della piazza»⁶⁸; giudizio ripreso dal Vasari in termini identici⁶⁹.

Ma un altro aspetto va richiamato ancora. La veduta prospettiva della tavola Strozzi non era un quadro da ammirare isolatamente in un qualsivoglia contesto ambientale. Era un elemento, inserito con altri elementi in un tutto, il mobile e il suo ambiente, che era preferibilmente quello dello scrittoio-studiolo. Le prospettive di città e di spazi urbani, reali o ideali, dipinte o a tarsia, trovavano la loro sede naturale in quei cassoni, spalliere e lettucci che erano le grandi novità della moda fiorentina del '400, e lo scrittoio di Piero de' Medici, tanto imitato a Napoli, con i suoi pannelli a tarsia, le composizioni prospettiche, e non ultimo il corredo di carte geografiche, diventava il paradigma di un gusto, di una sensibilità e di una cultura singolarissimi⁷⁰. Questo tipo di mobili, questa architettura degli interni, erano i veicoli attraverso i quali filtrava nella sensibilità comune quello che i teorici come Brunelleschi e l'Alberti avevano codificato e idealizzato nei loro trattati, e che gli artisti avevano realizzato nelle loro pitture, vuoi in forza di intuizione propria o come applicazione di quelle premesse, così che nel quotidiano contatto con quell'ambiente si formava anche quello che vorremmo definire come il *sensus communis* della prospettiva.

La rappresentazione topografica delle città è uno degli strumenti di conoscenza che una classe di grandi mercanti, dominatrice dei grandi spazi dell'economia, aveva l'interesse a promuovere insieme con la rappresentazione geografica, dai mappamondi, o cosmografie, alle carte nazionali, regionali, locali. In casa Medici, tra dipinti su carta, quadri, e «colmi», c'erano 4 mappamondi, 4 rappresentazioni dell'Italia, 2 della Terrasanta, 2 della Spagna, una dei regni dell'India, una dell'Impero e della Francia, una della Lombardia, una di Roma, una di Milano col suo castello⁷¹. Per la via mercantile e fiorentina della cultura, quella che è stata definita la «geografia corografica» venne introdotta anche nella corte aragonese di Napoli⁷². Nel 1485 il duca di Calabria

⁶⁵ *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertalà, Associazione «Amici del Bargello», Firenze 1992, p. 21.

⁶⁶ Sulla identificazione, confermata anche da storici moderni come C.L. Ragghianti e E. Battisti, i rinvii bibliografici in A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina etc.*, ed. cit., II, p. 53 nn. 190-191.

⁶⁷ *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico* cit., pp. 7, 81, 117, 142, 145, 148, registra non meno di una decina di cassoni del tipo descritto.

⁶⁸ A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, ed. a cura di D. de Robertis e G. Tanturli, Milano 1976, pp. 57-60 e n. 2.

⁶⁹ G. VASARI, *Le vite*, ed. cit., II, p. 332.

⁷⁰ L'ambientazione dello studiolo di Palazzo Medici è stata recentemente ricostruita in due lavori: W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entwicklung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, pp. 70-83, e F. AMES-LEWIS, *The Library and Manuscripts of Piero de' Medici. An Examination of the Inventory of the Medici Palace in Florence drawn up upon the Death of L. the Magnificent in 1492*, in *Art, Arms and Armour. An International Anthology*, Chiasso 1979, pp. 12-29.

⁷¹ *Libro d'inventario* cit., pp. 6, 27, 33, 53, 57, 135.

⁷² A. BLESSICH, *La geografia alla corte aragonese in Napoli*, in «Napoli Nobilissima», VI (1897).

acquistava dai mercanti fiorentini Giuliano e Antonio Gondi una carta in cui era rappresentata a colori la Lombardia; qualche anno dopo un amanuense fiorentino fu retribuito per aver sistemato incollandole su un cassone «Roma e Firenze pintate in carta»; nella villa della Duchessa Calvano da Padova fu chiamato dal duca a eseguire nella sala e nella loggia delle stanze un grande dipinto murale con la veduta prospettica della città di Otranto: una ambientazione storico-topografica, questa, per l'impresa del duca contro i turchi, da cui non si poteva ormai più prescindere. In una sua lettera, Alessandra Macinghi Strozzi non finisce di rimpiangere la perdita di «una carta pecorina, dipintavi su Italia», che lei aveva prestato a Nicolò Strozzi, e che questi, recatosi a Napoli, aveva regalato ad Alfonso d'Aragona, non essendo stato capace di resistere alle pressanti richieste del re⁷³.

Se con il dono del lettuccio Filippo Strozzi aveva inteso, anche, proporre alla corte aragonese le novità e i primati dell'arte fiorentina, di indicazioni culturali e artistiche diverse sono invece portatori alcuni altri doni da lui fatti in quella occasione. Di estremo interesse quello per il duca di Maddaloni, Diomede Carafa: «j^o San Francesco dipinto in una tavola di m(an)o di Rugieri». Parrebbe trattarsi proprio di Rogier Van der Weiden, il grande fiammingo che era comunemente indicato in Italia come maestro Ruggiero, o semplicemente Ruggiero. Allo stesso modo è indicata una sua opera in un inventario della corte di Giovanni Sforza, signore di Pesaro, redatto nel 1500, una «tavoletta di Cristo in croce cum li paesi di man di Ruggieri», che così è stata recuperata alla memoria storica⁷⁴. Van der Weiden era stato a Firenze, durante il suo viaggio in Italia, nel 1450, e vi aveva lasciato almeno due opere: il «Trasporto di Cristo al Sepolcro», probabilmente commissionata dai Medici (oggi, come è noto, si trova agli Uffizi), e la «Madonna col Bambino e quattro santi», o Madonna di Francoforte, una pala che porta ben visibile il giglio di Firenze.

Filippo Strozzi si mostra molto soddisfatto dell'acquisto (che tutto lascia credere sia stato da lui fatto sul mercato fiorentino), dal momento che si compiace di sottolineare che quella tavola valeva 20 fiorini larghi, ma era riuscito ad averla per 10 (la contabilizzerà però per 20). Non sfugge la modesta valutazione di mercato di quest'opera, ma ciò era normale allora per i quadri, le cui quotazioni andavano dai 10 ai 50 fiorini⁷⁵: il «S. Girolamo nello studio» di van Eyck, posseduto dai Medici, era valutato 30 fiorini, e 40 la «testa di dama francese» di Petrus Christus, di proprietà di Cosimo, identificata con il bellissimo «Ritratto di giovinetta» dei musei di Berlino⁷⁶. Eppure erano quelli gli anni in cui la fortuna dei fiamminghi a Firenze raggiunse il suo apice⁷⁷. I mercanti fiorentini e toscani, che a Bruges, dove operava Tomaso Portinari, direttore della filiale del banco Medici, avevano la loro roccaforte, erano grandi estimatori dei maestri fiamminghi. Qualche volta si è pensato che la “forma mentis” empirica, che si suole attribuire agli uomini di affari, li portasse naturalmente ad apprezzare la pittura fiamminga proprio per quella resa estremamente oggettiva della realtà che la caratterizza⁷⁸. Il discorso è delicato. A me non pare metodologicamente scorretto inferire da certe scelte, o gusti, o atteggiamenti, una certa forma mentale, né, viceversa, attribuire alla mentalità determinate propensioni. Ciò che va evitato è il modo talvolta impressionistico degli accostamenti e delle conclusioni. Nel caso specifico mi sembrerebbe meglio fondata, in virtù di connessioni più profonde, la corrispondenza che si vorrebbe qui suggerire tra la “forma mentis” del maturo capitalismo fiorentino, sistematico e razionalmente ordinato nella rigorosa gestione contabile dell'impresa, e le espressioni della contemporanea pittura fiorentina, che nella prospettiva traduceva la sua aspirazione all’“ordo mathematicus”: l'incastro delle “partite” e delle “contropartite”, dove, si potrebbe dire, i punti di fuga contabili si moltiplicano all'infinito, ma

⁷³ *Lettere* cit., p. 76.

⁷⁴ Cit. in L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del '400*, Jaca Book, Milano 1983, p. 56.

⁷⁵ R. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale*, trad. it., Bologna 1984 (ed. orig. Baltimora 1980), p. 581.

⁷⁶ *Libro d'inventario* cit., p. 52.

⁷⁷ Sull'argomento, v. il cap. di sintesi, *I fiamminghi a Firenze*, della CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra* cit., pp. 191-229. Nulla aggiunge alla vasta bibliografia sull'argomento il recente saggio di A. SIMON, *L'arte europea vista dagli italiani: il «dipingere di Fiandra»*, in *Europa mediterranea fra Medioevo e prima età moderna: l'osservatorio italiano*, a cura di S. Genzini, Pisa 1992 (Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo di San Miniato, 4), pp. 449-58.

⁷⁸ Così anche, ma con cautela, la CASTELFRANCHI VEGAS, *op. cit.*, p. 52.

salda resta l'unità di tutte le parti componenti, non è forse simile al gioco, altrettanto rigoroso e prevedibile, di una composizione prospettica?

Altro dono fiammingo, gli arazzi: «II panni di Fiandra dipintti» del valore di 12 fiorini, per Diomede Carafa, «j^o portale d'arazo a verdura minuta molto bello» – valore f. 10 – per Pasquale Diaz Garlon, e un altro per Antonello Petrucci. I portali, o uscieri, erano cortine che si ponevano agli usci delle stanze. Questi cosiddetti «arazzi verdi» o «verdure», con disegni di foglie e fiori, animali e paesaggi, alquanto semplificati, erano il prodotto d'una manifattura minore della provincia fiamminga, legata a tradizioni locali artigiane, di costo modesto, ma di gran voga allora a Firenze. Ne possedeva, nella casa di Napoli, anche Lorenzo Strozzi⁷⁹. Anzi, la disponibilità di arazzi di ogni tipo in casa Strozzi dipendeva proprio dall'attività commerciale svolta da Lorenzo a Bruges. Quando anche Lorenzo si trasferirà a Napoli, gli Strozzi faranno capo per queste forniture ai Portinari presenti e attivi su quella piazza fino al 1478.

Da uno scambio di lettere tra Lorenzo e la madre si vede come l'Alessandra prediligesse gli arazzi con figure, figure suscitatrici di sentimenti devozionali. Nel giudizio estetico essa pare incerta (gli arazzi per lei non “sono”, ma “paiono” belli); la sua è sempre una valutazione di ordine morale, fondata sui contenuti, e da questo punto di vista non ha incertezze (gli arazzi belli sono buone figure)⁸⁰.

Tutte queste cose di Fiandra dovevano più di altre incontrare a Napoli il gusto dell'aristocrazia locale e di quanti gravitavano intorno alla corte. Napoli era stata negli anni di Alfonso il Magnanimo la prima testa di ponte del fiammingo in Italia. Alfonso aveva perseguito coscientemente un programma di acquisti di cose fiamminghe, e così, tra le altre, erano giunti nella capitale del regno i magnifici arazzi con la «Passione di Cristo», opera di Rogier Van der Weiden, oggetto di generale ammirazione. E ancora, alla corte di Napoli si deve se per la prima volta venne espressa allora, ad opera di Bartolomeo Facio, una coscienza storiografica di quel fenomeno artistico⁸¹.

Non siamo in grado di dire quanto Diomede Carafa, di cui ci è noto piuttosto il culto per l'antiquaria e l'amore per le statue antiche, gradisse quei doni, ma non c'è motivo di pensare che non li apprezzasse quanto, per esempio, il poeta Sannazaro che, anche lui, aveva in casa i suoi fiamminghi (in particolare un Petrus Christus)⁸². Comunque, Filippo pensò anche alle predilezioni più manifeste del Carafa, inviandogli «II teste di marmo», del valore complessivo di 8 fiorini, marmi antichi, sicuramente, che andavano a formare la sua splendida collezione, ammirata alla fine del '500 da un visitatore tedesco che di statue ne enumerava una quarantina⁸³, e ancora alla fine del '600 (quando già era incominciata la dispersione dei preziosi pezzi) dal canonico Celano, che ne riconosceva e descriveva parecchie, soffermandosi anche sulle cose di minor conto e indicando, per la nostra curiosità, la collocazione precisa di quei busti: «per le scale si vedono diversi bellissimi torsi di marmo e nobilissimi bassorilievi [...]. Su le porte delle stanze si vedono teste bellissime antiche»⁸⁴. È interessante che il nostro documento ci ragguagli su una provenienza fiorentina di quelle opere.

⁷⁹ *Giornale* cit., p. 732: «1 portale d'arazo a verdure, duc. 3».

⁸⁰ *Lettere* cit., pp. 230-31: «Avisoti ch'è dua panni dipinti ch'ì ho, l'uno è de' tre Magi che offersono oro al Nostro Signore e sono buone figure: l'altro è un pagone, che mi pare gentile, ed è adorno con altre frasche. A me paiono belli: serberonne uno come di'; perché a quello di' per altra tua che costano, non se ne trarrebbe qui fiorini 3 dell'uno; che sono piccoli panni. S'ì trovassi da vendergli bene, gli venderei tramendua. El Volto santo serberò; che è una divota figura e bella» (lettera di Alessandra al figlio Lorenzo in Bruges, in data Firenze 6.3.1460).

⁸¹ Sul tema, oltre alla fondamentale monografia, di largo respiro, di F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura* cit., specialmente pp. 53-96, non mancano recenti e pregevoli sintesi: CASTELFRANCHI-VEGAS, *op. cit.*; F. SRICCHIA SANTORO, *Arte italiana e arte straniera*, Einaudi, Torino, 1979 (Storia dell'arte italiana, 3); E. CASTELNUOVO, *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La pittura in Italia*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, 2^a ed.; P. SANTUCCI, *La pittura del Quattrocento*, Torino 1987 (Storia dell'arte in Italia diretta da F. Bologna).

⁸² La testimonianza è di Pietro Summonte nella notissima lettera pubblicata da F. NICOLINI, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1922), pp. 55, 126.

⁸³ L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quattuor*, Helmaestadii Jacobii Lucii Transilvani, MDXCII, p. 248.

⁸⁴ C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli con aggiunzioni di G. B. Chiarini*, introd. di G. Doria e L. De Rosa, ESI, Napoli 1970, II, pp. 913 ss.

Un'altra testa di marmo («j^a testa di marmo in perfezione chostò f. 5») veniva donata al duca Orso degli Orsini, che a Nola aveva la sua magnifica residenza, un palazzo d'impronta rinascimentale su fondamenti tardogotici, dove reperti archeologici provenienti dal vicino anfiteatro romano si confondevano con le umanistiche imitazioni dell'antico. L'annotazione del donatore è paleograficamente chiara, ma non altrettanto il senso. Il costo, rispetto alle due teste summenzionate, è un poco più alto, 5 anziché 4 fiorini, conseguente a quel lavoro di perfezionamento: un restauro o un rimodellamento del pezzo antico⁸⁵?

Completano l'elenco delle opere d'arte alcuni pezzi di buon artigianato fiorentino: due giochi degli scacchi – la scacchiera in osso, le figure in avorio (valore 12 fiorini) per i due figli del re, Alfonso e Federico, e uno specchio intarsiato in noce (valore 14 fiorini) per la figlia Eleonora, alla quale tanto piacque che qualche anno dopo ne ordinò uno identico⁸⁶.

A tutti Filippo poi aggiunse l'omaggio di doni alimentari, confezioni di biscotti, di finocchi, di marzolini, una specialità questa di formaggi toscani (e forse anche una sfida ai consimili prodotti caseari per i quali il Mezzogiorno andava famoso); e ancora, per il re, «salsiciuoli» e due scatole di fichi confezionati dalle monache di Santa Caterina di San Gaggio al Galluzzo.

Il finocchio di cui si tratta è la varietà *sativum* del finocchio coltivato («finocchio da seme», come lo definisce Alessandra Macinghi), o finocchio dolce, o finocchione; coltivato in Toscana (specie intorno a Lucca) per i suoi frutti, che erroneamente si scambiano per semi, era usato per aromatizzare vivande e per distillare un liquore. L'Alessandra ne spediva abitualmente ai figli; lo fece per tutto il periodo della loro permanenza a Napoli⁸⁷. Questi frutti secchi, accompagnati con biscottini (i biscottelli del testo), pare costituissero un'abitudine tutta fiorentina di chiudere il pranzo. Ne allude scherzosamente il Boiardo, a conclusione della brutta avventura occorsa al suo Ranaldo, finito in catene nella stiva di una nave, a pane e acqua:

Tre onze avrà Ranaldo e non già più
de biscottella, che è senza finocchi,
vivendo a pasto come un Fiorentino,
né briaco serà per troppo vino (l. II, c. X, 50).

I marzolini erano formaggi fatti con latte di pecora nel mese di marzo, donde il nome, e la loro particolare dolcezza era dovuta all'uso di apprendere il latte, non con il caglio, ma col fiore di una

⁸⁵ Qualche cosa di analogo deve essere avvenuto con le statue antiche della collezione Medici, sequestrate dalla Signoria, dopo la loro cacciata da Firenze (1495), la quale, il 9.11.1499, dava ordine agli operai, presso i quali erano depositate, di consegnarle allo scultore Leonardo del Tasso e a suo fratello: «quatenus statim dent Leonardo Clementis alias del Tasso et Zenobio eius fratri scultoribus de Florentia imagines et seu vultus antiquos penes dictos operarios existentes, videlicet septem marmoreos et duos aereos ut a dictis scultoribus readaptentur», E. MÜNTZ, *Les collections des Medici au XV siècle. Le Musée. La Bibliothèque. Le Mobilier*, Paris 1888, p. 103.

⁸⁶ ASF, *Carte Stroziane*, Serie III, reg. 133, c. 33 (lettera di Eleonora d'Aragona, da Ferrara del 25.2.1475, a F. Strozzi in Firenze): «Nobilis Amice dulcissime. Intexo quanto ne scrivesti a giorni proximi circa l'facto del specchio vi havevemo richesto etc. vi dicemo quando havesti il modo farne fare uno simile ad quello ce donasti ad quello M(aestr)o dicete ritrovarsi a Roma che fece l'altro, haremo grato ce ne facciati fare uno che sia lavorato per excelentia e tanto [di]gno quanto sia possibile, e fornito che l serà procurareti indrizarnelo per mo[...].no e incontinenti vi remetteremo li denari del consto. Ma non il potendo [far] fare al dicto M(aestr)o non durareti fatica farlo fare ad altro parendoni per altre mane[re in] ciò non potere essere bensevita. Bene valete. Ferrarie XXV februarii 1475: Elyonora». La lettera, in elegante umanistica, ha la firma autografa.

Uno specchio, anch'esso con la parte riflettente d'acciaio («d'azzaio di cavo») era posseduto da Isabella d'Este, v. LIEBENWEIN, *Studiolo* cit., p. 111. Più frequentemente gli specchi erano d'argento.

⁸⁷ *Lettere* cit., p. 460: «Per Francesco di Benedetto Strozzi ti mando per mare un sacchetto co' cento mazzi di finocchio: è segnato di vostro segno, che venne già col lino. El finocchio non è quest'anno molto dolce: e però te ne mando poco. Non era bene secco; che per mandartelo presto e bene, per non indugiar per le piove, lo mando ora. Quando l'hai avuto, fallo trarre del sacco, e tiello quindici dì al rezzo, ché ha del verde, e diventerà più bigio. Avvisa come lo truovi» (lettera da Firenze del 17.8.1465). Vedi anche altre lettere sull'argomento alle pp. 153, 265, 315, 326.

specie di cardo. Anche di questi madonna Alessandra faceva abituali e regolari spedizioni ai figli⁸⁸. Questo tipo di doni implica l'intrisechezza dei rapporti di Filippo con la famiglia reale.

Ma chi erano i destinatari ai quali il nostro banchiere distribuì i presenti, con attenzione anche al rango delle persone, secondo un'evidente gerarchia? Innanzitutto la famiglia reale, dove la graduazione del valore commerciale dei doni va dai 190 fiorini spesi per re Ferrante, ai 15 fiorini per i figli Alfonso, il primogenito, e il secondogenito Federico, ai 14 per Eleonora, la maggiore delle figlie, prossima a diventare duchessa di Ferrara, ai soli 3 fiorini per il più giovane, Giovanni, già avviato alla carriera ecclesiastica. Fuori dalla famiglia reale, oggetto delle maggiori attenzioni del banchiere fu il consigliere Diomede Carafa, uomo di lettere, amicissimo anche di Cosimo de' Medici, dal quale aveva ricevuto in dono, qualche anno prima, la famosa testa di cavallo in bronzo⁸⁹. Filippo non fu da meno, e gli fece regali di grande qualità artistica per il valore di 40 fiorini. Seguono a distanza gli altri, con al primo posto il percettore generale Pascasio Diaz Garlon, il responsabile delle entrate del regno, autorevolissimo e di grande influenza anche per essere guardarobiere del re e custode della reggia di Castelnuovo (10 fiorini), e dopo di lui il più anziano dei suoi segretari, Antonello Petrucci (l'altro era Giovanni Pontano). Altri funzionari che Filippo volle gratificare, furono il tesoriere generale, Pere Bernat, il responsabile della spesa, gli scrivani dell'ufficio di razione – che dipendeva da Diaz Garlon –, Michele di Belprat e Guglielmo Candell, gli scribi regi Francesco Scales e Cola d'Allegro, un uomo di legge, il bolognese Andrea del Dottore. La lista si completa con alcuni grandi feudatari – il principe di Salerno Roberto Sanseverino, il duca d'Ascoli Orso Orsini, i conti di Caiazzo (Galeazzo Sanseverino) e di Aversa (Niccolò da Procida), un Guevara – nonché con alcuni grossi uomini d'affari come Loise Coppola, e i catalani Tommaso Taquí, Giovanni Sanchez, Galceran Martí.

Filippo Strozzi aveva molti motivi di gratitudine verso re Ferrante, che nel 1465 si era adoperato molto a Firenze e presso i Medici perché gli fosse revocato il bando. Alessandra Macinghi era convinta, «noi tegniamo per certo – scriveva al figlio il 13 dicembre 1464 – che se 'l Re iscrive di buon animo, che tu otterrai per suo mezzo la grazia»⁹⁰. Ma non bisogna trascurare altre ragioni, anche maggiori, di riconoscenza, se si pensa al favore che la monarchia aragonese aveva concesso in tanti anni – dal 1447 – ai fratelli Strozzi, e allo spazio che questi si erano ritagliato nel regno per le loro attività mercantili, e che era ulteriormente cresciuto da quando – nel 1465 – Filippo aveva deciso di distaccare dall'originario nucleo mercantile-bancario della compagnia l'attività del credito, con una specializzazione bancaria che non ha confronti, per dimensione e continuità, con quella delle *holdings* dei Medici e, prima, del Datini. Allora egli si pose alla direzione del banco, lasciando al fratello il fondaco⁹¹, ma, cosa di enorme portata per i rapporti con la monarchia, assunse per conto di questa le funzioni di cassa dell'intera amministrazione dello stato. Il re, il percettore, il tesoriere, ed altri funzionari preposti a uffici fondamentali del regno, aprirono e appoggiarono i loro conti di carattere pubblico presso quel banco. Sul complessivo ammontare delle sue attività, poco meno del 40% era assorbito dalle operazioni con lo stato e per conto dello stato. L'esercizio 1472-73, che richiese la costante presenza di Filippo a Napoli, credo sia stato decisivo per questa trasformazione. Il «giornale» di quell'anno – che fortunatamente ci è stato conservato – ci mostra le grandi dimensioni della clientela che abbiamo definito «statale», e di quella ad essa collegata, con i conti di feudatari, cittadini, e quelli personali e privati dei funzionari stessi. Se non l'unico collettore delle entrate e unico distributore delle uscite del regno (secondo un disegno che Ferrante riprendeva da suo padre Alfonso, che lo aveva attuato qualche tempo prima),

⁸⁸ Ivi, p. 87: «Sono piccoli, ma credo fien buoni, ché sono di buon paese, e qua hanno gran nome i marzolini da Cavagliano [Valle del Bisenzio, nei pressi di Prato]. Ancora n'ho comperati venti da Lucardo, che sono grandi e begli, e credo buoni; che pesa l'uno libbre due e mezzo».

⁸⁹ G. FILANGIERI, *La testa di cavallo di bronzo già in casa Maddaloni in via Sedile di Nido*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VII (1882), pp. 416-17.

⁹⁰ *Lettere*, p. 334.

⁹¹ Ne dà testimonianza la madre, *Lettere*, p. 454: «Dell'esservi compartiti, tu a governo del banco, e Lorenzo al fondaco, ho consolazione. Che Iddio ve ne conceda buon guadagno, e mantengavi lungo tempo en buona pace e amore insieme, com'io desidero!» (Firenze, 9.8.1465).

il banco Strozzi in quell'anno era molto vicino a diventarlo⁹². Osserviamo che i destinatari dei doni erano tutti anche clienti del banco, e molti titolari di cospicui e movimentati conti correnti di corrispondenza.

Il 2 giugno 1473 Filippo lasciava Napoli, ed il 14 giungeva a Firenze. Come aveva fatto nel viaggio di andata, così anche al ritorno portava con sé dei doni, di cui erano questa volta destinatari i suoi familiari, o per meglio dire le donne della sua famiglia: le sorelle Caterina e Alessandra, la cognata Ginevra Bartoli, sorella di sua moglie Fiammetta, le nipoti Costanza Buondelmonti e Nera Altoviti, suor Jacopa degli Strozzi, la figlia del suo padrino Margherita Strozzi che nella casa di Firenze rendeva meno pesante la solitudine di madonna Fiammetta, e infine, con il dono più consistente, la moglie di Giovanni Portinari, verso la quale Filippo si sentiva in debito per un arazzo fiammingo che essa gli aveva regalato. La delusione per quei doni – non delle donne, beninteso, ma nostra – è grande: nella lista figura una cosa soltanto, il lino naturale, bello quanto si vuole nelle due qualità «Napoli» e «Pozzuoli», ma nient'altro che lino; non un prodotto diverso, un oggetto magari dell'artigianato napoletano, che ci saremmo aspettati di vedere. A mazzi di 5 libbre ciascuno, Filippo ne recava un quantitativo consistente di 410 libbre, pari a 139 kg.⁹³ Il valore in moneta non è indicato, ma stando ai prezzi all'ingrosso correnti sul mercato fiorentino in quegli anni, esso poteva oscillare tra i 200 e i 400 fiorini, una cifra che non si discosta molto dal valore dei doni inviati a Napoli, che fu di fiorini 342, esattamente indicati nel conto-spese.

Scorrendo la corrispondenza di Alessandra con il figlio, si nota il suo costante interesse per alcuni prodotti dell'agricoltura del Mezzogiorno, di cui non vuole che la sua mensa rimanga sfornita: aranci, susine, «che sono d'altra bontà che le nostre», mandorle, capperi, e vino greco (della zona vesuviana)⁹⁴. Nella biografia di Filippo Strozzi scritta dal figlio Lorenzo si legge della cura e della passione ch'egli aveva per le piante, e dei felici effetti di essa: «dove non mancò di ornare anche la patria di nobilissime piante trasportandone – evidentemente da Napoli dove aveva trascorso tanta parte della sua vita – i fichi gentili e carciofi che prima non erano state condotte in queste nostre parti»⁹⁵. Ma tra i prodotti dell'agricoltura meridionale più pregiati e più richiesti dai fiorentini, al primo posto c'era il lino. Ne vengono continue conferme dalle fonti e dai libri delle aziende commerciali, come si mostra in un recente studio sulla compagnia dei Gondi operante a Napoli⁹⁶. Ed il lino sta al primo posto anche nelle richieste che la gentildonna fiorentina rivolge al figlio. Non c'è lettera che non ne accenni, non c'è spedizione da Napoli a Firenze che non ne contempli qualche consistente quantitativo. «Quel lino mi mandasti, m'ha fatto una bella riuscita. Vendenne libbre 12 e mezzo grossi 25. Quando t'abbattessi averne del buono, o dell'altro a buon pregio, to'lo per me, e avvisami del costo: e dove vogli e denari, e darogli. To'ne insino a libbre dugento»⁹⁷. L'Alessandra si informa continuamente della qualità, dei prezzi, e si mostra attenta ai costi del trasporto. Addirittura, più di altre cose, il dono di qualche libbra di lino poteva suscitare l'invidia in chi ne era privato⁹⁸, e viceversa, un omaggio dell'invidiato prodotto poteva favorire un'amicizia politica, come fa intendere, scherzando, ma non troppo, l'Alessandra, quando parla del

⁹² Per l'attività del banco Strozzi a Napoli, rimando ai miei lavori: *Aspetti dell'attività bancaria a Napoli nel '400*, in *Aspetti della vita economica medievale*, Firenze 1985 (Atti del Convegno di Studi nel X anniversario della morte di F. Melis: Firenze-Pisa-Prato, 10-14 marzo 1974), pp. 507-601; *Il re e il banchiere. Strumenti e processi di razionalizzazione dello stato aragonese di Napoli*, in *Spazio, società e potere nell'Italia dei comuni*, a cura di G. Rossetti, GISEM-Liguori, Napoli 1986 (Europa Mediterranea. Quaderni, 1), pp. 229-304.

⁹³ La libbra, unità di peso, divisa in 12 once, equivaleva a kg. 0,339. La libbra di Firenze era un po' più piccola di quella di Napoli: «un sacco di lino di mazzi trenta e di peso di libbre cento cinquanta, e che debba riuscire al peso di qua cento settanta», *Lettere*, p. 86.

⁹⁴ *Lettere*, pp. 443, 454, 456 (aranci), 362, 380 (susine), 103, 111, 116 (mandorle e capperi), 603 (vino).

⁹⁵ LORENZO DI FILIPPO STROZZI, *Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi. Commentario*, a cura di F. Zeffi, 1892, p. 67. A Napoli possedeva, molto apprezzato dal figlio, un bel giardino, chiamato al modo napoletano, «masseria».

⁹⁶ A. LEONE, *Rapporti commerciali fra Napoli e Firenze alla fine del secolo XV*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, Ministero per i Beni culturali e ambientali, Roma 1991 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 18), II, pp. 494-96.

⁹⁷ *Lettere*, p. 58 (26.12.1449); v. anche pp. 36, 289, 294, 103.

⁹⁸ L'Alessandra esclude che sia il suo caso, come qualcuno aveva insinuato; lettera dell'11.5.1464 (p. 307): «non ho invidia del lino che doni a persona, e massimo alle tue sirocchie; che n'ho più piacere di quello mandi a loro, che s'io l'avessi io: e non te ne chieggo perché no n'ho bisogno, ché n'ho ancora parecchi mazzi».

ritorno dei figli in patria. «Io veggo col mezzo del lino l'amicizia s'è presa col fratello di 32 (è, in cifra, il nome di Lorenzo de' Medici); che mi pare che il detto lino nascessi en buon terreno»⁹⁹; ed il fratello è Piero, alla cui moglie, Lucrezia Tornabuoni, Filippo aveva mandato un fardello che aveva sortito buon effetto¹⁰⁰.

Napoli era stata sempre un grande centro di produzione del lino, fin dall'alto Medioevo, quando il mercante arabo Ibn Hawqal (977) scriveva: «La principale ricchezza di Napoli consiste nel lino e ne' tessuti di quello. Io ne ho viste in quella città delle pezze, alle quali non trovo compagne in nessun altro paese; né avvi artefice che sappia fabricarne in nessun altro "tirâz" del mondo»¹⁰¹. Col tempo (e credo che la svolta si sia avuta con la rivoluzione commerciale dell'Occidente) le cose cambiarono: rimase soltanto il primato della produzione della materia prima, quello della manifattura crollò. Alessandra Macinghi faceva filare in casa il lino arrivato da Napoli; la lavorazione del panno veniva fatta nelle botteghe dei locali linaioi. Poi essa, con periodicità regolare, spediva a Napoli, ai figli che pur da tanti anni vi risiedevano, vuoi il panno per la confezione delle camice, vuoi le camice medesime¹⁰², e ancora collaretti, fazzoletti, asciugatoi, tutti di lino napoletano, e tutti da lei confezionati¹⁰³.

Non è il caso di esagerarne l'importanza, ma il confronto tra le due liste di doni, tanto dissimili, è rivelatore delle differenze tra Napoli e Firenze, in quanto mercati e in quanto centri di cultura. Se non si trattasse di un dono (e il dono di per sé ha sempre qualche cosa di irriducibilmente soggettivo), l'itinerario della Tavola Strozzi, da Firenze a Napoli, e non all'inverso come si è creduto, potrebbe quasi assumere un valore simbolico.

MARIO DEL TREPPO

⁹⁹ *Lettere*, p. 405 (26.5.1465).

¹⁰⁰ «Mona Lucrezia di Piero veggo t'ha scritto buona lettera per amore del lino», lettera del 20.4.1465 (p. 396). La Tornabuoni aveva molto gradito il presente e così ringraziato (*ibidem*, p. 398): «Ho una vostra responsiva a quanto vi ringratiai del lino mi mandasti, che non me è suta meno cara che 'l presente mi facesti [...]. Parlai con Piero quanto mi commettesti, in quella forma che meglio credetti soddisfare al desiderio mio verso di voi. Tutto udì volenterissimo...».

¹⁰¹ M. AMARI, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma 1880 (anast. Edizioni Dafni, s.i.l., 1982), p. 25.

¹⁰² *Lettere*, p. 58: «El panno per le camice è ordinato di farlo; che insino a ora abbiàno penato a filarlo, perché n'ha 'vere l'Alessandra le camice. Sarà in tutto braccia cento dieci o dodici; ed è fine, forse troppo per camice; che quando sarà fatto, e bianco, vogliendolo vendere, arò grossi quattro, del braccio; che così si vende: ma nollo puoi avere prima che aprile o maggio, per rispetto dello 'nbiancare» (lettera del 26.12.1449). *Ibidem*, p. 232; v. anche p. 387.

¹⁰³ *Lettere*, p. 437: «E collaretti, di' che i' gli faccia fini, e di tela di sciugatoi. A me non pare che sieno buoni di tela di sciugatoi; ché non servirebbono bene: ed ho cerco di panno lino fine, e per ancora non mi sono abbattuta a cosa che mi piaccia: come m'abbatterò, gli farò. Gli sciugatoi mandatovi, gli arete di poi avuti». *Ibidem*, p. 307: «Degli sciugatoi n'ho fatti e bianchi una pezza: se n'avete di bisogno, lo dite e ve ne manderò: sono pel viso e un poco tondi, che ne leverà il sudume». V. anche pp. 99, 472.

Appendice: «Nota di più cose donate a Napoli»¹⁰⁴

[95] † MCCCC°LXXIII

Quivi apresso farò nota di più choxe donate a Napoli a Amici di casa che vi g<i>unsi adì 24 di nove(n)bre 1472 e mi partì adì 2 di g<i>ugno 1473, le quali choxe andorono tutte a dixavansi a libro del bancho di Napoli e p(rovinci)a¹⁰⁵.

Alla M.tà del Re Ferrando

j° lettucio di nochie di braccia 6 cho.l cassone e spalliera e cho<r>nicie ^a molto bello ritratovi dentro di prospettiva Napoli el chastello e loro circhustanzie, chostò di p(rim)o chosto f. 110 larghi, e tra ghabelle e portatura sino a Napoli, ché andò per terra, venne là:		f. 180
---	--	--------

II bacini di marzolini 24 di lb. 6 copia ^b j° bacino di finocchio j° bacino di 12 salsiciuoli 2 schatole di fichi delle monache di san Ghagio ¹⁰⁶	stimo tutto	f. 10
--	-------------	-------

Al S. Messer Diomedes Carraffa conte di Matalon(e)¹⁰⁷:

II teste di marmo chostorono II panni di Finadra dipinti j° San Franc(esc)o dipinto in una tavola di mano di Rugieri ¹⁰⁸ chostò d. 10, ma valeva 20 j° bacino di bischottelli	f. 8 larghi f. 12 f. 20	in tutto	f. 40
---	-------------------------------	----------	-------

Al S. chonte Horso degli Orsini¹⁰⁹ ducha d'Ascholi

j ^a testa di marmo in p(er)fezio(ne) chostò j° bacino di bischotelli j° bacino di finochio	f. 5	in tutto	f. 6
---	------	----------	------

¹⁰⁴ Fonte: Archivio di Stato di Firenze, *Carte Stroziane*, Serie V, cc. 95-96. Abbreviazioni: d. ducati; f. = fiorini; lb. = libbre; S. = Signore.

¹⁰⁵ Questa annotazione di Filippo Strozzi trova un riscontro nel libro-giornale del banco Strozzi di Napoli, fortunatamente conservatoci, ed edito da Alfonso Leone. Da esso riproduciamo la partita cui allude Filippo, registrata in data 11 luglio 1473 e da imputare al conto *disavanzi* per l'importo di fiorini larghi di Firenze 236.17.1; si veda *Giornale*, cit., p. 505: «FARE debitori "disavanzi" e creditori i Nostri di Firenze per noi di f. CCXXXVI, soldi XVII, d. 1 a ore larghi, per tanti scrixono per loro letera de' di 3 di luglio averci debitori per uno chonto tenuto in nome di Filipo Strozzi proprio a parte .D.; e sono per costo e spese di più robe comperate deto Filipo e chondotte a Napoli per donare a Signori e altre particulari persone, di che mandorono le partite al nostro Lorenzo in proprio, ragionati a XIII%». In data 20 luglio sono registrate le spese del trasporto, addebitate al conto *avanzi* con questa partita di once 5 e tarì 5, moneta napoletana (*Giornale*, cit., p. 522): «"Avanzi" oz V, t v [= d. 31], per loro a Ristoro di Jacopo da Lantella vetturale; sono per vettura da Firenze a qui d'uno lettuccio lavorato il quale si donò a la Maestà del S. Re, di che n'era debitore detto lettuccio al *Quaderno di chassa* a c. 228».

¹⁰⁶ Santa Caterina di S. Gaggio al Galluzzo, convento di monache agostiniane.

¹⁰⁷ Diomede Carafa, figlio di Antonio «Malizia», conte di Maddaloni (1406/08-1487).

¹⁰⁸ Rogier Van der Weiden (Tornai, 1399-Bruxelles 1464).

¹⁰⁹ Orso Orsini, conte di Nola, duca d'Ascoli; uomo d'arme e feudatario, autore del *Governo et exercitio de la militia*. Morì nel 1479.

Al S. ducha di Chalavria¹¹⁰

j° tavoliere e schachiere d'osso lavorato molto bello e chon li schachi e tavole d'avorio chostò f. 12	in tutto	f. 15
12 marzolini grossi j° bacino di finocchio f. 3		

Al S. don Federicho¹¹¹ suo fratello

j° tavoliere a schachiere quaxi simile al di sopra chostò f. 12	in tutto	f. 15
12 marzolini grossi j° bacino di finocchio f. 3		

Al S. don G*iovanni*¹¹² loro fratello

8 marzolini j° bacino di bischotelli	in tutto	f. 3
---	----------	------

A la ill.ma madama Lionora¹¹³ loro sorella

j° spechio d'ac<cia>io ^c quadro adornato di noce intarsiato cho.la sua arme molto bello chostomi f. 14 larghi		f. 14
---	--	-------

283

[95v] MCCCC°LXXIII

Seghuono le choxe donate a Napoli:

Al S. mosser Pasquale dez Charllon¹¹⁴ chastellano del chastello n(ov)o

j° portale d'arazo a verdura minuta molto bello j° bacino di bischotelli ché marzolini avea auti da l(or)o ^d		f. 10
--	--	-------

Al S. segretario messer Antonello de Petrucis¹¹⁵

¹¹⁰ Alfonso (II) d'Aragona, primogenito di Ferrante e di Isabella di Chiaromonte (1448-1495), duca di Calabria, nel 1494 re di Napoli.

¹¹¹ Secondogenito del re (1451-1485).

¹¹² Quartogenito del re (1456-1485), abate commendatario di Montecassino dal 1471, poi cardinale.

¹¹³ Eleonora (1450-1493), sposò nel 1473 il duca di Ferrara Ercole d'Este.

¹¹⁴ Pasquale Diaz Garlon, già al servizio di Alfonso il Magnanimo, fu di re Ferrante congiuntamente guardarobiere, castellano di Castelnuovo e percettore generale. Morì nel 1499. Vedi L. Volpicella, *Liber Instructionum*, Napoli, 1916, pp. 328 ss.

¹¹⁵ Antonello Petrucci, segretario di re Ferrante dal 1458 fino al 1487, quando, per la sua adesione alla congiura dei baroni, fu condannato a morte. Vedi L. Volpicella, *Liber*, cit., pp. 398 ss.

j° portale d'arazo a verdura minuta j° bacino di bischotelli j° bacino di finocchio		f. 8
---	--	------

A mosser Johan Sancis¹¹⁶

j° bacino di bischotelli j° bacino di finocchio	in tutto	f. 4
--	----------	------

A Ghuglielmo Chandell¹¹⁷

j° bacino da aqua a mani chostò		f. 2
---------------------------------	--	------

A Michele di Belplatto¹¹⁸

j° bacino simile pieno di bischotelli		f. 2
---------------------------------------	--	------

A Joanni Pontano¹¹⁹

j° bacino simile pieno de bischotelli		f. 2
---------------------------------------	--	------

A mosser Pere Bernardo¹²⁰ texoriere

10 marzolini j° bacino de bischotelli		f. 4
--	--	------

A mosser Nicholao di Procida¹²¹

8 marzolini j° bacino simile di finocchio		f. 3
--	--	------

A S. don Ferrando di Ghivara ¹²² 6 marzolini		
--	--	--

¹¹⁶ Giovanni Sanchez, uomo d'affari catalano, originario di Calatayud.

¹¹⁷ Guglielmo Candell, catalano, scrivano di razione di re Ferrante.

¹¹⁸ Michele di Belprato o Bellprat, catalano, scrivano di razione del re.

¹¹⁹ Giovanni Pontano (1425-1503). Il famoso letterato fu segretario del re almeno dal 1469 e fino alla morte.

¹²⁰ Pere Bernat, catalano, reggente della tesoreria, con funzioni per alcuni anni di tesoriere generale.

¹²¹ Nicolò da Procida, conte di Aversa.

¹²² Forse si tratta di Ferdinando di Ghevara, conte di Belcastro, zio del gran siniscalco Pietro. Cfr. A. Ryder, *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous*, Oxford, 1990, pp. 68, 273.

A Tomaxo Thechini ¹²³ 6 marzolini j° bacino de bischotelli	A Chola d'Allegro ¹²⁴ j ^a schatola di pi<zi>chate ^f j° bacino de bischotelli j° bacino di finocchio	f. 2
---	---	------

A Ghalzerano Martino ¹²⁵ 6 marzolini j° piatello di bischotelli		f. 2
A Luigi Chopola ¹²⁶ 6 marzolini j° bacino de bischotelli	A Franc(esc)o Scales ¹²⁷ j ^a schatola di pizichate j° bacino de bischotelli j° bacino di finocchio	

6 marzolini
2 pani i(n)pepati

Al S. Ghaleazo di Sansoverino ¹²⁸ 6 marzolini j° bacino di bischotelli j° bacino di finocchio	Al messer Andrea del Dot(tore) ¹²⁹ 4 marzolini j° bacino di bischotelli j° bacino di finocchio	f. 2
---	--	------

Al S. principe di Salerno ¹³⁰ 42 marzolini	Et a più altri più minuti p(er)	f. 20
--	---------------------------------	-------

et la facia di là f. 59
f. 283

f. 342

¹²³ Tommaso Taquí o Tecchini, mercante e padrone di nave catalano, di origini toscane: partecipò con la sua nave alla liberazione di Barcellona nel 1472, e nel '73 alla impresa contro i Turchi. Vedi N. Barone: *Le Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (1884), pp. 71, 74.

¹²⁴ Cola d'Allegro, regio scriba e credenziere del Magno sigillo: *Fonti Aragonesi*, Napoli, 1963, vol. III, pp. 82, 154, 157.

¹²⁵ Uomo d'affari catalano, molto attivo a Napoli, morì nel 1484: cfr. *Giornale Strozzi*, cit., p. 555.

¹²⁶ Padre di Francesco Coppola e titolare di una grossa società commerciale.

¹²⁷ Figlio di Guglielmo, grosso uomo d'affari catalano, era scrivano del re: cfr. *Giornale Strozzi*, cit. p. 475.

¹²⁸ Galeazzo Sanseverino, conte di Caiazzo.

¹²⁹ Andrea del Dottore, bolognese, uomo di legge. Cfr. *Giornale Strozzi*, cit., pp. 586, 589.

¹³⁰ Si tratta di Roberto Sanseverino, dal 1463 investito del Principato, e grande ammiraglio del regno; morì nel 1474.

[96] MCCCC°LXXIII

Apresso farò nota di lino donato nella mia tornata da Napoli che g<i>unsi in Firenze adì XIII° di g<i>ugno

Alla moglie ¹³¹ di Giovanni d'Adovardo Portinari per chagione d'uno portale d'arazo m'avea donato	
30 mazi di lino napoletano bello	lb. 160
Alla Chaterina ¹³² mia sirochia e donna di Marcho Parent(e)	
10 mazi di lino napoletano bello	lb. 50
Alla Lexandra ¹³³ mia sirochia e donna di G<i>ovanni Bonxi	
10 mazi di lino napoletano bello	lb. 50
Alla Ginevra ¹³⁴ mia chongniata e donna di Choximo Bartoli	
8 mazi di lino di Pezuolo ^g	lb. 40
Alla Chostanza ¹³⁵ mia nipote e moglie di Filippo Buondelmonti	
5 mazzi di lino di Pezuolo	lb. 25
Alla Nera ¹³⁶ mia nipote e moglie di Gio(vanni) d'Odo Altoviti	
5 mazi di lino di Pezuolo	lb. 25
A mona Margharita ¹³⁷ figliuola di Benedetto di P(er)acione degli Strozzi che restò in chonp(agni)a della Fiametta ¹³⁸	
10 mazi di lino di Pezuolo	lb. 5
A suora Jachopa degli Strozzi in Santa Marta ¹³⁹	
2 mazi di lino di Pezuolo bello	lb. 10

(a) Ms chordicie (b) Intendi: la coppia (c) Ms. dacio senza segno di abbreviazione (d) Intendi: dalla compagnia di Napoli (e) Segue depenn. gra (f) Ms. pichate senza segni di abbreviazione (g) Pozzuoli.

¹³¹ Non ne ho rinvenuto il nome nelle genealogie della famiglia Portinari. Giovanni di Adovardo di Giovanni fu uomo d'affari, in strette relazioni con i Medici e con il nipote Tommaso Portinari, a Milano (1460), Londra, Bruges, da dove fece definitivo ritorno a Firenze nel 1478. Priore nel 1467, dopo la cacciata dei Medici (1495) passo nelle file del Savonarola: R. de Roover, *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, 1970 (ed. orig. 1963), pp. 384, 394, 488, 498, 508; *Il palazzo Portinari-Salvati*, a cura di G. Pampaloni, Firenze 1960, pp. 19-20, 32; A. Maraini, *Notizie della famiglia Portinari*, Firenze 1897, p. 15.

¹³² Nata nel 1432, sposò nel 1447 Marco Parenti.

¹³³ Alessandra, nata nel 1434, sposò nel 1451 Giovanni di Donato Bonsi.

¹³⁴ Era sorella di Fiammetta Adimari, prima moglie di Filippo. Sposò Cosimo di Matteo Bartoli che, strettamente legato ai Medici, fu per tre volte console dell'Arte della Lana, tra il 1462 e il '79, podestà di Colle Valdelsa nel 1471, e capitano di Campiglia nel '79: cfr. J. Bryce, *Cosmo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genève, 1983, pp. 24-25.

¹³⁵ Figlia di Caterina Strozzi e di Marco Parenti. Sposò Filippo Buondelmonti (1434-1522), giureconsulto, priore nel 1500, e fino al 1480 direttore di un banco a Napoli.

¹³⁶ Non trovo notizie di questa Nera nella genealogia della famiglia Altoviti di L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Altoviti*, Firenze, 1873. Di Giovanni Altoviti, *legum doctor*, esiste una corrispondenza con i Medici nell'*Archivio Mediceo avanti Principato*: lettere da Venezia (1465-67) e da Valdarno (1472-78).

¹³⁷ Figlia di Benedetto di Peracione Strozzi e di Ginevra Peruzzi, nacque nel 1413, ebbe tre mariti: Zanobi Panciatichi, Lorenzo Adimari e, nel 1463, Luca Pitti. Benedetto, nato nel 1387, letterato, umanista, editore, fu padrino di Filippo Strozzi. Vedi *Lettere*, cit., pp. 141-42, 267, 269; E. Borsook, *Documenti*, cit., p. 13, n. 111.

¹³⁸ Fiammetta di Donato Adimari sposò Filippo Strozzi nel 1466, morì il 23 gennaio 1477. Vedi *Lettere*, cit., p. 588; ASF, *Carte Strozziiane*, serie V, reg. 22, c. 97. erroneamente il Guasti pone la data del decesso nell'agosto 1476: *Lettere*, cit. p. XXXVIII.

¹³⁹ Alessandra Macinghi, in una lettera al figlio (11.1.1465): «ebbi el fardello del lino per le sirocchie [...] sono mazzi 12: quattro n'ho dati a quella suora di san Domenico, e quattro aspetto mandi per esso quella di Santa Marta», *Lettere*, cit., p. 551.